المجلس الاعلى للثقافة



التراث الشعبى و أغانى الطفولة

اعداد : ماجده قنديل

التراث الشعبي وأغانى الطفولة

مقدمة

تعتبر أغانى مرحلة الطفولة من أهم موضوعات ثقافة الطفل لأنها تقوم بدور أساسى فى تنمية مدارك الطفل منذ مرحلة مبكرة فى حياته.. سواء أكانت تلك الأغانى هى من الأغانى التى ترددها الأم والطفل مازال جنيناً أم تلك التى تؤدى لتهدئته وهو فى الأيام الأولى من حياته، أو تلك التى يحتفى به فى احتفالات السبوع التى يؤديها الأطفال والكبار تعبيراً عن فرحتهم بوجود هذا الطفل ولداً كان أم بنتاً. وتمارس عادات السبوع بتقاليده المصرية المتوارثة وأغانيه المتواترة يرددها الصغار مع أمنيات بأن يكبر الطفل ويصبح مثلهم يلعب ويتعلم ويغنى ويتحرك : "يا رب يا ربنا ... تكبر وتبقى قدنا..." أو تلك الأغانى التى تحيط حياة الطفل بالنغم والبهجة فى مرحلة المهد عند تهنينه أو هدهدته أو ترقيصه أو مساعدته على المشى.

وكما تقول الدكتورة ماجدة قنديل فى بحثها عن أغانى مرحلة الطفولة فى مركز العياط أن "أغانى المهد والتهنين والترقيص فى طريقها للنسيان والإندثار، وما تبقى منها قليل جداً. ويصعب الآن على أى باحث جمع هذا النوع فى مناسبته الطبيعية. وإن كان من الممكن جمع ما تبقى فى أذهان النساء من تراث حفظنه

عن الأجيال السابقة ولم يعد واقع الحياة وإيقاعها المتلاحق السريع يسمح لـ[...] بأدائه، حيث إرتبط هذا النوع بالفراغ و وجود متسع من الوقت".

كما أن الأغانى التى ترتبط بمناسبة ختان الأولاد تحرص على أن تحوط هذه المناسبة بفرحة خاصة وأن يُحتفى بالطفل بحفل تتنوع فيه مختلف أشكال الفرح من ثياب خاصة وموسيقى متنوعة الإيقاع وطعام له مكونات شهية وتقام الزينات أمام منزل المختتن وكأنه حفل عرس له موسيقاه وأغانيه ورقصاته ويحتفى بأم "المطاهر" فتقول بعض الأغانى:

" يا أم المطاهر ... يا حلاوه بيضه "

" يا نخلة إبنك عالعدوه كيده "

وغيرها من الأغانى التى تشيد بأم المطاهر وتهنئها :

" تقلى خلخالك يا أم المطاهر "

كلها أغانى جماعية يترنم بها الأهل والأصدقاء والجيران وقد يجلب أهل المطاهر فرق الطبل والزمر وتقام حلبات رقص الخيل والتحطيب، وتردد النساء أغانى تعبر عن فرحتهن بهذه المناسبة مثل :

" افرشى له الساحه يا أم المطاهر

وافرشى له الساحه وهاتى لولدك

جارية وفلاحة تخدم عليه

لما تطيب جراحه يا أم المطاهر"

وقد قدمت الدكتورة ماجدة قنديل مجموعة متميزة من تلك الأغانى شارحة وظيفة كل منها ومناسبة أدائها. وحينما تناولت الأغانى التى يرددها الأطفال أنفسهم والتى يؤدونها فى سمرهم وحلقات أنسهم أو ما يرددونه من أغان فى أثناء لعبهم حرصت على أن تشرح ذلك فى بساطة ويسر. كما صاحبت الأغانى التى يرددها الأهالى فى مناسبات مختلفة بتدوين النوتة الموسيقية لكل أغنية أوردَتْها، وحرصت كذلك على أن تصاحب أغانى ألعاب الأطفال تدوينات موسيقية تبين طريقة أدائها وشكل لحنها. فالأطفال يرددون أغانيهم بدون مصاحبة آلية أو إيقاعية، "وإنما يستخدمون إيقاع التصفيق على الأيدى والأرجل وغيرها. وترجع أهمية أغانى وألعاب الأطفال إلى دورها الهام فى حياة الطفل وفى نموه النفسى والعقلى والاجتماعى".

فأغانى الأطفال وألعابهم تقوم بدور أساسى فى عملية التكامل الإجتماعى للأطفال كما تكسبهم مهارة فى التوافق الإجتماعى حيث يسعى الطفل إلى التعاون مع غيره فى تحقيق نشاطه الذهنى والجسمانى من خلال الإلتزام بقواعد ما يلعب مع غيره من أقرانه دون إنعزالية أو إنطواء فردى.

وتوجد أغانى تعتمد على الترابط اللفظى للمسميات ذات الدلالة الفكرية م
يساعد الطفل على الربط بين مسميات الأشياء ووظائفها مثل أغنية «هنا مقص
وهنا مقص» وهى من المتتاليات الشائعة على صعيد مصر كلها وفى كثير من
البلاد العربية. وقد حرصت الباحثة على تقديم نماذج لهذه الأغنية مع تدوين لحنها
وهى من الأغانى التى يرددها الأطفال دون أداء حركى نشيط بل وهم أو هم
وقوف، و الأطفال بنين وبنات معاً. والنص كاملاً يقول:

هنا مقص وهنا مقص	**هنا عرايس بتترص**
هنا فاطمه الحجازية	**شعرها ضانى ضانى**
لقيته على حصانى	**وحصانى فى الخزان**
والخزانة عايزة سلم	**والسلم عند النجار**
والنجار عايز مسمار	**والمسمار عند الحداد**
والحداد عايز بيضه	**والبيضه فى بطن الفرخة**
والفرخة عايزه قمحه	**والقمحه عند القماح**
والقماح عايز فلوس	**والفلوس عند الصريف**
والصريف عايز حنه	**والحنه فى إيديهم**
يللا نور عليهم	**هيه هيه**

وينطلق الأطفال فى مرح وكأنهم يبحثون عمن فى يديه الحنة. وقد قدمت الباحثة مطلع هذه الأغنية ولحنها الأساسى والمتميز.

كما تناولت فى البحث بعض أغانى الأطفال التى تغنى فى مناسبات دينية كالأغانى التى تؤدى فى ليالى رمضان. وكذلك الأغانى التى ترتبط إرتباطاً مباشراً بلعبات محددة و وصف طريقة اللعب وشكله وكذلك النص الغنائى ونوتته الموسيقية.

وقد قدمت الباحثة تحليلاً موسيقياً لعدد من النصوص التى قامت بجمعها، شارحةً البناء اللحنى لكل نص ومساحته اللحنية ومكوناته، وهو أمر له أهمية لا من حيث تسجيل هذه الألحان تسجيلاً علمياً ولكن لكى تكون أيضاً مصدراً علمياً وفنياً موثّقاً توثيقاً دقيقاً يمكن أن يكون مادة مُيسّرة للفنانين المحدثين، صالحة للإستلهام فى أعمال فنية جديدة تعتمد فى بنائها الموسيقى والفنى على عناصر أصيلة من الإبداع الشعبى المتوارث والشائع ليتحقق التواصل الثقافى بين ما كان وما يمكن أن يكون، فيعطى الأصيل للجديد أصالة وبعداً تاريخياً، ويقدّم الحديث للقديم بهاءً وجمالاً بما يتوافق مع معطيات العصر الحديث.

والدراسة التى بين أيدينا قد حرصت على أن تَستْقى مادة بحثها من واقع ما هو شائع فى بعض قرى مركز العياط، وقامت الدكتورة ماجدة قنديل بجمعها ودراستها ضمن دراسة أكاديمية قامت بها عن "أغانى دورة الحياة فى مركز العياط". وتكشف الدراسة عن جوانب هامة من الإبداع الفنى الشعبى الشائع فى حياتنا اليومية.. إبداع يمارسه الطفل، يضفى به على حياته مرحاً وبهجة.

صفوت كمال

أغانى مرحلة الطفولة

قبل أن نتحدث عن أغانى مرحلة الطفولة، ينبغى أن نلقى الضوء على موضوع العادات والتقاليد الشعبية بصفة عامة، ذلك لأن الأغانى مرتبطة بها إرتباطاً وثيقاً، ولكل مجتمع من المجتمعات الإنسانية عاداته وتقاليده.

والعادة «ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة وهى حقيقة أصيلة من نتائج الوجود الإجتماعى نصادفها فى كل مجتمع، وتؤدى الكثير من الوظائف الإجتماعية المهمة عند الشعوب البدائية والشعوب المتقدمة على حد سواء» (١).

ولما كانت العادات الإجتماعية تنبثق عن حاجات الناس الطبيعية الحيوية فإن العلماء يفسرونها دائماً بأنها تلقائية، أى أنها تنبع من داخل الجماعة بصورة غير واعية وغير مقصودة، ودون تأمل أو هدف منطقى، ذلك لأن أساسها المحاولة العشوائية، أو التجربة بين الصواب والخطأ فى إشباع الحاجات الطبيعية فهى تمثل ضرورة إجتماعية تلقائية وظاهرة جوهرية لمعيشة الناس بعضهم مع بعض، إذ ترتبط فيما بينهم فى الحاضر وتلقنهم تجربة الماضى، وتسهل عليهم معاملاتهم المتبادلة.

"وهكذا ينشأ كل منهم فيجد نفسه أمام رصيد ضخم من العادات المتوارثة التى أصبحت من المتطلبات التى يرفض المجتمع من يخالفها"(٢).

(١) مرجع رقم (٢٩) ص ٦٦.
(٢) مرجع رقم (٢٣) ص ١٠٥ - ١٠٨.

وإذا أمعنَّا النظر فى وظيفة العادة فإننا سنجدها "تساير حياة الفرد وحياة الجماعة مسايرة تامة، وأنها إذا كانت ثمرة تجربة أو خبرة فإنها تحتفظ بأصالة الفطرة الإنسانية من ناحية، ومسايرة ما يسفر عنه التطور من ناحية أخرى، لأن التعمق فى أحوال السلوك الإنسانى يظهر تواصل العادات وإن إتخذت من حيث الظاهر أزياء جديدة أو مستعارة(١).

فهى مقتبسة إقتباساً رأسياً .. أى من الماضى إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل وتتوارث من جيل إلى جيل على مر الزمان وتواجه صعوبة فى التغيير ويصبح من الصعب تبديلها أو تحريفها.

وللعادات والتقاليد فى الحياة الشعبية أهمية بالغة، فلا يمكن قيام أى مجتمع منظم دون عادات وتقاليد متبعة، "لأنها الدعائم التى يبنى عليها التراث فى المجتمعات الشعبية، كما أنها تعتبر القوى الموجهة وسجل لأعمال الأفراد وحياتهم، وفى كل جماعة تنشأ طائفة من الأفعال والممارسات والإجراءات والطرق التى يزاولها الأفراد لتنظيم أحوالهم والتعبير عن أفكارهم وما يجول فى مشاعرهم ولتحقيق الغايات التى يسعون إليها، فمن الملاحظ أنهم يتجنبون العادات التى تحدث لهم ضرراً أو فشلاً، ويكررون أفضلها"(٢).

لذلك فإن أهمية العادات والتقاليد الشعبية تعود إلى كونها تعتبر عاملاً من أكبر وأقوى عوامل التنظيم والضبط فى علاقات الأفراد، كما أنها سلطة غير مدونة.. بل إنها محفوظة فى الصدور وتسيطر على أفعال الناس تحكم وتتحكم فى جميع العصور وفى كل زمن و وقت من دورة الحياة منذ الطفولة إلى الكهولة فهى

(١) مرجع رقم (١٦) ص ١١.
(٢) مرجع رقم (٢٣) ص ١٠٤.

تحيط الإنسان فى كل مناسباته ومعاملاته مع غيره فى المجتمع.

والعادات والتقاليد الشعبية "ميدان من ميادين الدراسة التى تسهم فى جميع العلوم التى تهتم بالإنسان وخاصة علم الفولكلور، فهو العلم الذى يتميز بنظرة عامة شاملة إلى الحياة الشعبية، فقد قام علماء الأنثربولوجيا بتوسيع دائرتها فلم تعد مقصورة على دراسة الأدب فحسب.. بل شملت كل ما يتصل بالثقافة الشعبية من عادات وتقاليد وأعراف سائدة، وطقوس دينية متوارثة، أى أنها المأثورات والممارسات والمعتقدات الشعبية، وكلها عناصر منقولة وليست مكتسبة بالتعليم وهى تعبر عن الأطوار الثقافية التى مرت بالتراث الشفهى وتشمل الأساطير والحكايات والأغانى الشعبية وبعض أشكال الأدب الشفاهى المأثور والموسيقى الشعبية والرقص الشعبى"[*].

ويرى بعض الباحثين من خلال تأييدهم لتوسيع دائرة علم الفولكلور بأن "هذا العلم يهتم بالفلاحين وبالحياة الريفية وبما ظل باقياً منها وإمتدت دراسته لتلم بكل ما يؤديه العامة من أعمال لم تتم على أساس علمى أو دراسة تجريبية، وإنما تعتمد أولاً وأخيراً على النقل الشفاهى من جيل إلى جيل فى معظم مجالات الحياة العملية"[*].

فالفلاح مثلاً يلقن إبنه المعارف المتوارثة عن الظواهر الجوية والفلكية مما يساعده على معرفة أفضل الأوقات والمواسم للعمل فى الحقل وفى المحاصيل المختلفة.

(*) مرجع رقم (٣١)
(*) مرجع رقم (٦)

كذلك تلقن المرأة الريفية إبنتها خبراتها الشخصية والعملية وتنشد لها الأغانى والحكايات والقصص الشعبية التى تعلمتها من الجيل السابق، إلى غير ذلك من الأعمال والمهارات التى تتطلبها حياة الريف ولا يتعلمها الناس إلا نقلاً عن الآخرين عبر العصور من جيل إلى جيل عن طريق التلقين بالمشافهة"[١].

وترى الباحثة أن هذا الإتجاه الذى قام بتوسيع دائرة علم الفولكلور على حق فيما يذهب إليه، ولعل أنصار هذا الإتجاه من الأساتذة الرواد كانوا وراء دفع الباحثين إلى جمع وتسجيل وتصنيف وتحليل العادات والتقاليد الشعبية، لأنها تتعرض للتغيير الدائم فى الحياة الإجتماعية، وهو أمر يجب التنبيه إليه وإدراك خطورته وأبعاده فهو على حد قول (صفوت كمال) : "مسئولية علمية وقومية فى آن واحد" فمن يستعرض مثلاً العادات والتقاليد فى قرى مركز العياط قديماً وحديثاً يتبين الإختلاف الكبير بينها فى الماضى والحاضر. وهى الأمور التى ستعرضها الباحثة بشكل تفصيلى فى الصفحات التالية.

وعند التعرض لمادة ثرية ومتنوعة كالعادات والتقاليد تقف الباحثة أمام حقيقة مهمة ومسلمة ثابتة "من الصعوبة بمكان على باحث واحد أن يتعرض لهذا الجانب ويلم به إلماماً كاملاً" [٢]. الأمر الذى أدى بها إلى ضرورة التعرض بعمق وتركيز للموضوعات التى لها صلة مباشرة أو قريبة من موضوع البحث من خلال الدراسة الميدانية التى قامت بها الباحثة لجمع وتسجيل العادات والتقاليد المتبعة فى قرى مركز العياط والتى تنحصر فى مظاهر الإحتفالات الخاصة، فيما يتعلق

(١) مرجع رقم (٢١).
(٢) مرجع رقم (٣٠).

بالمناسبات التى ترتبط بدورة الحياة، منذ الميلاد حتى الوفاة. وهذه الإحتفالات تواكبها الأغانى الشعبية موضوع البحث.

وفيما يلى ستعرض الباحثة الأغانى المرتبطة بأولى مراحل الحياة الإنسانية، وهى مرحلة الطفولة. حيث ترتبط الموسيقى بالطفل منذ اللحظة الأولى فى حياته. "فهو يستقبل الدنيا باكياً صارخاً كأنه يحيى العالم بصياح مرتب الإيقاع تتخلله سكتات منتظمة الفترات. ولما كان هذان هما العنصرين الأساسيين اللذين تتألف منهما الموسيقى فإنه يمكن أن يقال أن الموسيقى تولد مع الإنسان.. بل إن الصوت الإنسانى هو العلامة الواضحة الدالة على الحياة، إذ يثبت الطفل بها عند ولادته وجوده فى الحياة"[1].

والموسيقى ترتبط بالحياة بشكل عام وبالطفل بشكل خاص، فهى تشكل فى حياته منهجاً خاصاً يشب عليه ويتعلم منه فعلى سبيل المثال فإن "الإيقاعات التى يستشعرها بالسمع والحس الداخلى بالحركة عندما يستمع إلى الموسيقى ذات الإيقاع الصاخب، فإنه يقفز على أصواتها ويهتز ويتمايل فى حركات متطابقة مع حركة الإيقاع تلقائياً دون وعى أو فهم"[2].

والطفل فى حياته الأولى يصدر عنه أصوات لا إرادية، فهى أصوات موسيقية بتوقيعات منغمة ومتنوعة. هذه الأنغام تعتبر الأصوات الأولية للغناء فيما بعد، عندما ينمو بالقدر الذى يمكنه من ضبط صوته.

وهكذا يولد الإنسان شغوفاً بالموسيقى، وقديما قال الفلاسفة (جُبل الإنسان على حب النغم والإيقاع).

(١) مرجع رقم (٤).
(٢) مرجع رقم (١٧).

وتنقسم أغانى الطفولة إلى قسمين أساسيين هما :

أولاً : أغانى خاصة بالصغار ويؤديها الكبار وهى :(*)

١ - أغانى فترة الحمل.

٢ - أغانى الميلاد.

٣ - أغانى السبوع.

٤ - أغانى المهد والتهنين وترقيص الأطفال.

٥ - أغانى الختان.

ثانياً : أغانى خاصة بالأطفال وألعابهم ويؤدونها بأنفسهم وهى :

١ - أغان ترتبط بالحركة الثابتة كتحريك الأذرع أو الأرجل فقط.

٢ - أغان ترتبط بحركات مقيدة بأشكال هندسية مثل الدائرة، أو المربع...إلخ.

٣ - أغان لا ترتبط بحركات معينة فهى حرة مثل الإستخفاء أو الأستغماية.

وقد وجدت الباحثة أن لكل من هذه الأغانى إرتباطاً وثيق الصلة بمناسبة أدائها فهى تختلف من مناسبة إلى أخرى، الأمر الذى جعل الباحثة تتعرض للعادات والتقاليد والطقوس المتبعة من خلال تقديم بعض النماذج المختارة للأغانى الشعبية التى جمعتها من منطقة البحث.

(*) وهناك أغانى أخرى تتغنى فى الإحتفال بفطام الطفل وظهور الأسنان فى بعض الشعوب العربية.
- راجع للتوسع : عثمان الكعاك - العادات والتقاليد التونسية - ج٢ - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٧٢. مرجع رقم (١٨).

الفصل الأول

أغانى خاصة بالصغار ويؤديها الكبار

—

١ - أغانى فترة الحمل :

تحتفل العائلات فى قرى مركز العياط بقدوم المولود إبتداءً من أعراض الحمل حتى موعد الوضع، وهى تكاد تكون متشابهة فى معظم أنحاء الريف المصرى والمدن أيضاً، ولكن تختلف من حيث الظروف الإجتماعية والإقتصادية والجغرافية للبيئة والمجتمع المحيط بها، فمن تلك العادات "حرص المرأة فى الأوساط الشعبية على النظر أثناء الحمل إلى الصور الجميلة؛ لعلها تنجب طفلاً جميل الشكل، وتتجنب مادون ذلك، ومن أهم العادات المعروفة، سرعة إستجابة المرأة الحامل للشىء الذى تهفو نفسها إليه. أى "تتوحم" عليه خوفاً من ظهور الوحم على جسم الطفل"(١) وتفضل الأسرة الريفية عادة كثرة الإنجاب فهو من مقتضيات الحياة الأسرية الزراعية، حيث يصبح الرجل فى أشد الحاجة إلى أيد عاملة تخفف عنه أعباء العمل والحياة، وخلف يورثه، والأم فى حاجة إلى بنات يسعفنها وتجد فيهن سلواها.

فوجود المرأة الحامل فى المنزل يدعم العلاقة الزوجية وانتظار المولود الجديد يقتضى المحافظة عليه وعلى أمه.

(١) مرجع رقم (١٩)

وحمل المرأة لا يندرج ضمن المناسبات التى يتم الإحتفال بها فى المجتمع رغم أنه فى معظم الأحيان يدخل البهجة والسرور والفرحة على الأسرة(*). ويرتبط حمل المرأة بأغان قليلة لم تحظ باهتمام كاف كالتى حظيت به الأغانى المرتبطة بالمناسبات الأخرى مثل السبوع والختان، وأغانى الحمل يمكن أن تنفرد بها المرأة الحامل فتتغنى لنفسها قائلة :

نموذج رقم (١) :

المغنية :

النِّنِّى النِّنِّى يَا حَـلاوَة عَ النِّنِّى

يَا أوَّل شَهْرِى مَا جَتْنِى ضَهْرِى



أنظر النص والتدوين الموسيقى كاملاً ص ٩٥.

وأحياناً تأتى هذه الأغانى فى صيغة السؤال والجواب، فيقلن :

(*) ترى الباحثة إن إعلان نبأ الحمل تخفيه الأسرة خوفاً من الحسد الذى قد يسبب - فى إعتقادهم - الإجهاض.

نموذج رقم (٢) : (*)

المغنية : عَمّتـــــى يَا نِينه

المرددات : لِكى كَمْ شَهْرِ خَبيلَه

ه : آ عَمّتِى يَا نيـــــنه

- : لِكى كَمْ شَـــــهْرِ خَبيلَه
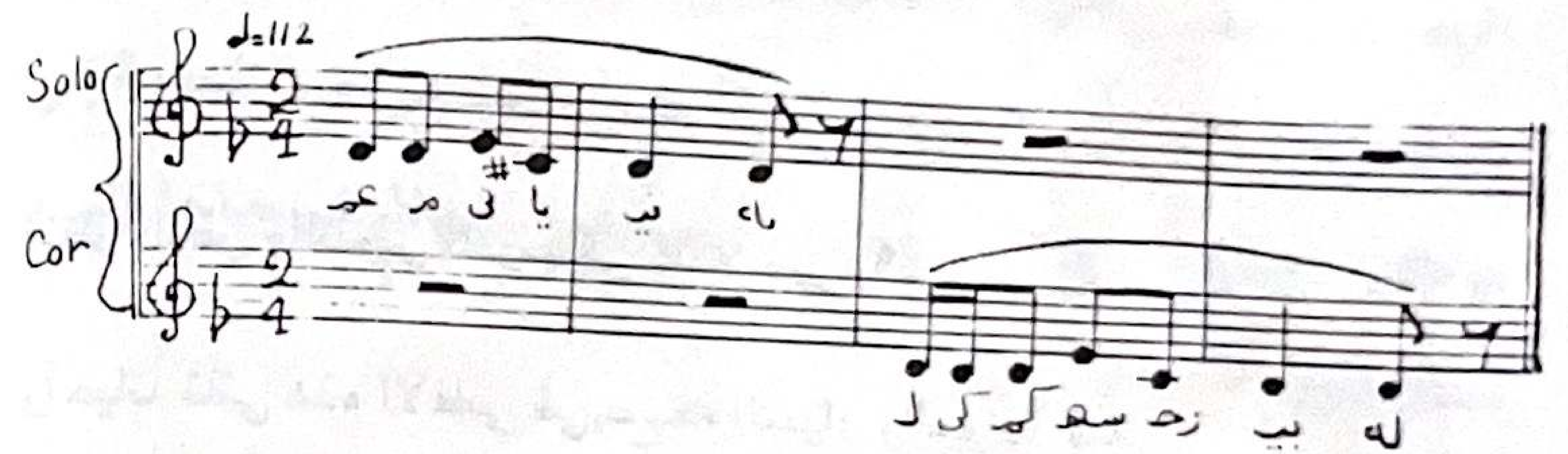
ه : آليــــه الأوّل أهــــوه

- : أهُو

والــلــى نـــهــل عــلــيــنــا

ه : عَمّتــــى يَا نِينَه

- : عَمّتــــى يَا نِينَه



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ٩٧".

(*) ملحوظة هامة : علامة (ه) تدل على دور المغنية فى الأداء، وعلامة (-) تدل على دور المرددات فى الأداء، وهذا ما اتبعته الباحثة فى جميع الأغانى التى يحدث فيها تناوب بين المغنية والمرددات نظراً لعدم التكرار.

ولعل من الغريب أن نجد بعض هذه النصوص ترددها مجتمعات فى شعوب أخرى فقد لاحظت الباحثة أن أحد الباحثين جمع هذه النصوص من فلاحى سوريا فتقول الأغنية :

عَـــا النّنى النّنى يَا حَــــلاوَة عَ النّنى

وَأنَا بالشّــهْــرِ الأوّلْ والحَـبْلِ طُولَهْ راحْ يجَنّنى

وَأنَا بالشّــهْــرِ الثانِي والوَحَم جَـانِي راحْ يجَنّنى

وَأنَا بالشّــهْــرِ التّــالتْ والحَبْل ثَابِتْ راحْ يجَنّنى

إلى أن تصل إلى التاسع فتقول :

وَأنَا بِالتّـاسِعْ رُوحْ هَاتْ لي الدّايَة تستلقى منّى [١]

(١) مرجع رقم (١٢) ص ٢٨٤.

٢ - أغانى الميلاد :

عندما يحين وقت الولادة .. عادة ما يستعين أهل منطقة البحث بالداية ونظراً للتقدم والتطور الحضارى السريع فى أيامنا الحالية.. فقد لجأ البعض إلى الوحدة الصحية أو الطبيب المولد، وفى بعض الحالات النادرة قد يتم نقل حالات الولادة المتعسرة إلى مستشفى مركز العياط وهى المستشفى الحكومى الوحيد الخاص بهذه المنطقة، وبعد خروج الجنين إلى الحياة تلقى المشيمة "الخلاص" فى النيل، أو تدفن على عتبة البيت، إعتقاداً منهم بأن ذلك يساعد على سرعة حمل المرأة مرة أخرى، كما قد تتخطاه النسوة اللواتى يرغبن فى الحمل، ويمنع دخول الرجل الذى حلق ذقنه حديثاً عليها، وكذا المرأة الحائض حتى لا تشاهرها وعدم ضرب الحيوانات الأليفة فى حجرة الوالدة اعتقاداً فى أن الجان يمس الطفل فيصيبه بالأمراض والوبال.

وتقوم العائلة بعمل عقد مكون من حبات الفول التى تتخللها قروش قديمة بيضاء معدنية مثقوبة من الوسط ويلبسه الطفل فى رقبته خوفاً من الحسد. هذا بالإضافة إلى عمل حجاب به بعض من تقاوى البرسيم الذى يرمز إلى الإزدهار والخصوبة، وهى عادة معروفة عند الفراعنة.. ووضع رأس هدهد أو حمامة أو عصفورة على صدر الطفل، إعتقاداً بأنه يجلب الخير ويعطيه طول العمر، ومن هذه المعتقدات أيضاً، أن يضعوا رأس غراب وقطعة من الحبل السرى فى منديل أو قطعة قماش وتربط جيداً ويأخذها فرد من الأهل ليلقيها فى الجامعة معتقدين أن يصل بالطفل فى التعليم إلى الجامعة.

ويوضع للطفل الكحل فى عينيه وعلى حاجبيه معتقدين أن هذا ينير العينين ويأخذ الطفل الحمام فى الأسبوع الأول من ولادته وقبل ذلك كان يستحم بعد أربعين يوماً. ولاحظت الباحثة أنه لا يوجد أغان ترتبط بعملية الولادة نفسها أو قبلها مباشرة.

ولكن بعد أن يتم الإطمئنان على الوالدة والمولود يبدأ الأهل والأصدقاء فى التهليل والغناء.

وأغانى الميلاد التى تأتى فى السبعة أيام الأولى للولادة قليلة - أى قبل الإحتفال بالسبوع - ولم يعد هناك إحتفال بالمواليد مثلما كان يحتفل به فى الماضى.. وقد حاولت الباحثة جمع ما تبقى من هذه الأغانى التى مازال يردد بعضها حتى الآن مثل :

نموذج رقم (٣) :(*)
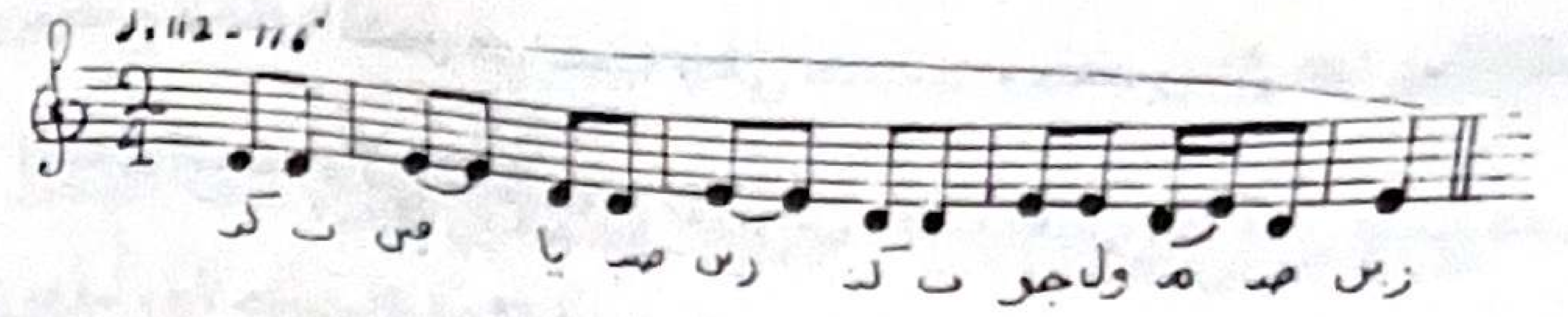
كُنْتِ فِـينْ يَا صَـابْرِين   كُنْتِ جُـوَّه الْمَـصَـارِين

جِـيتِى لِيـه يَا صَـابْرِين   مِنْ مِـعَـايْرِة النِّسَـاوِين

كُنْتِ فِـينْ يَا سَـمَـارَهْ   كُنْتِ جُـوَّه الْمَـرَارَه

جِـيتِى لِيـه يَا سَمَـارَهْ   مِنْ مِـعَـايْرِة الجَـارَه

(*) ملحوظة هامة : قد تستخدم الباحثة علامة مثل (المؤدى +١) أو (المؤدى -١/٢)..إلخ وهى تعنى أن الطبقة الصوتية الحقيقية للأداء (التوناليتى) عند التسجيل (Pitch) وقد تعلو أو تقل عن الطبقة المدون عليها اللحن حسب المقام المستخدم بـ (١ تون) أو (١/٢ تون) أو (ربع تون) ... إلخ.



"انظر النص مع التحليل الموسيقى كاملاً ص ٧٨".

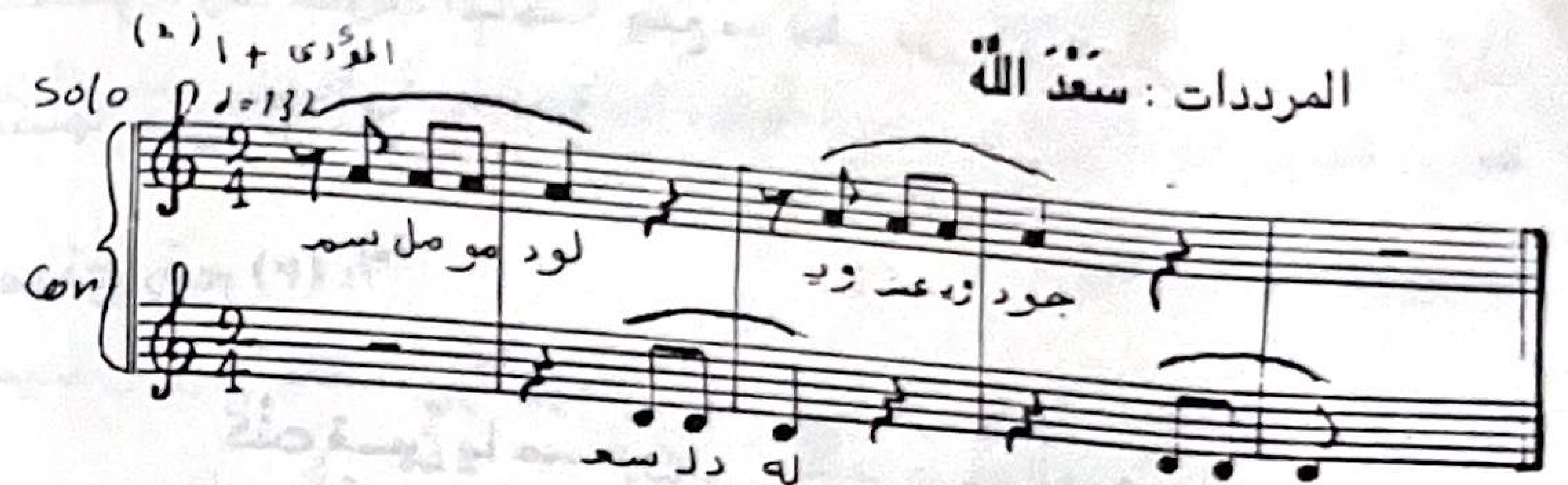
نموذج رقم (٤) :

المغنية : سمُّوا المَوْلُودْ

المرددات : سَعْدَ اللهْ

المغنية وْيعيشْ ويَجُودْ

المرددات : سَعْدَ اللهْ



"انظر التدوين الموسيقى كاملاً".

٣ - أغانى السبُوع :

يعد السبوع من أهم الطقوس التى تحتفل بها الأسرة وبالتحديد فى اليوم السابع لميلاد الطفل، ويقال إن إختيار هذا اليوم يرادف إتمام الوجود، حيث خلق الله السموات والأرض والكائنات والماء وخلق الإنسان - ثم استراح فى اليوم السابع طبقاً لما ترويه الكتب المقدسة فى العهد القديم، ولعل هذا هو السر فى إختيار يوم أسبوعى للراحة والإجازة، تختلف فى تحديده الأديان والحضارات ولكنها تتفق جميعاً فى أنه اليوم الذى استراح فيه الرب.

وهناك إعتقاد شائع إنه اليوم الذى تفارق فيه الملائكة السبع الطفل بعد أن كانت حوله تحرسه طيلة هذه المدة من الجان والعفاريت.

وتتشابه إلى حد كبير عادات السبوع فى جميع أنحاء مصر. فإذا كان المولود ذكراً.. أحضر له أهله الأبريق، وإذا كان أنثى أحضروا لها قلة.

وتختلف مظاهر السبوع فى إحتفالاته من أسرة إلى أخرى فى قرى مركز العياط، وذلك تبعاً للإمكانات المادية.

فإذا كانت الأسرة ميسورة الحال - أعدت الولائم وذبحت الذبائح.

وقد تستعين أحياناً بفنانين شعبيين محترفين(*) لإحياء هذه المناسبة أو غيرها.

(*) أشهر فنان يحيى هذه المناسبات - هو الفنان "فاروق جلال" المحترف ومحل اقامته مركز العياط.

أما الأسر غير الموسرة فتكتفى بمشاركة الأهل والجيران والأحباب يغنون للطفل ويهللون له بعضاً من هذه الأغاني، ومنها :
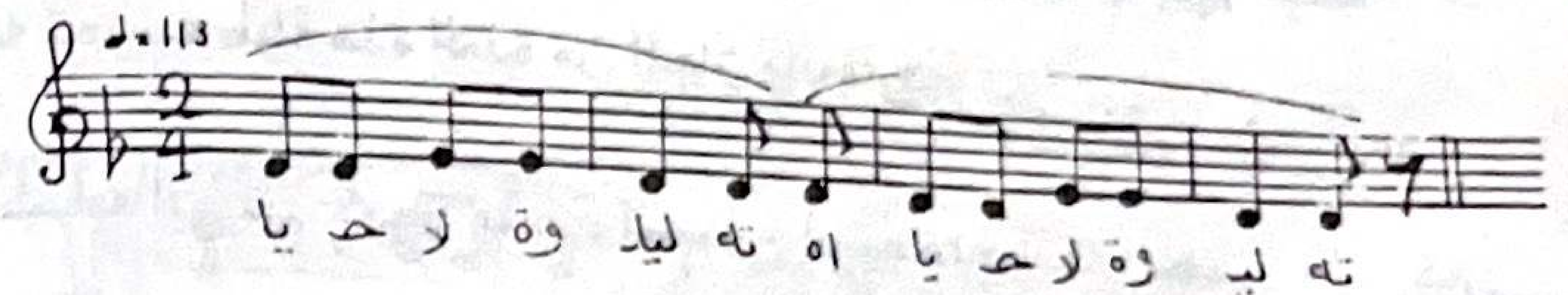
نموذج رقم (٥) :

المغنية (١) : يَا حَـــلاوةْ لَيلْتَهْ

مغنية (٢) : يَا حَـــلاوةْ لَيلْتَهْ

المغنية (١) : زَغْرتيلَهْ يَا خَالْتَهْ

مغنية (٢) : يَا حَـــلاوةْ لَيلْتَهْ



انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ٨٤.

نموذج رقم (٦) :

المغنية : يَمْ الصُغَـــيرْ زوِّقـــي غُرْبَالْـــــه

وِالسْــــعْـــدِ خَـــدْ مِنْ يَدْنَا وِدَّالُه

أداء القائى : اسْمَعْ كَـــلامْ أمّكْ .. اسْمَعْ كَلامْ أبُوكْ

إوْعَـى العِيالْ فيِ الْشارِعْ يِغَلْبُوكْ
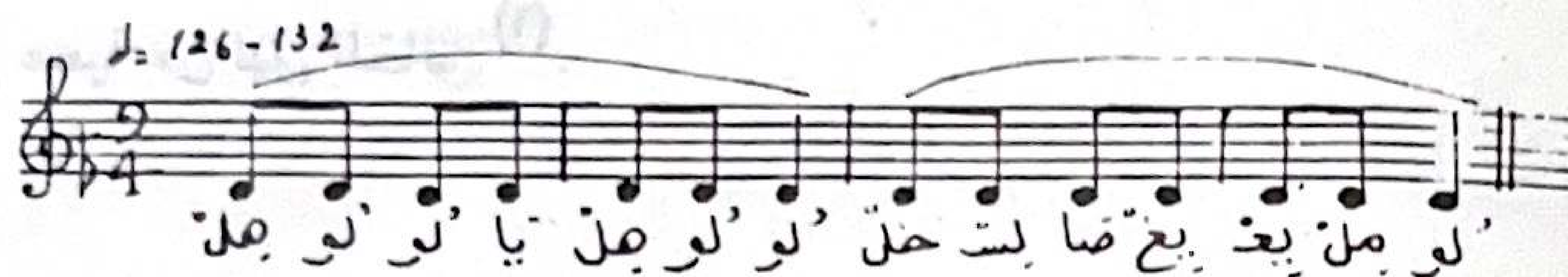


انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ٨٧.

نموذج رقم (٧) :

هِللولُو يَا هِلِلــــــولُو .. خَلَّى الصَّايغْ يعْملُوا

يعْملُوا ما يْعملــــوُّا .. يعْمـلُــوا حلَقْ ذَهَبْ

تِسْكَعْلُوا عَلَىَ وِدْانُوا .. هَلِليـولُو يَا هِللُولُـــو
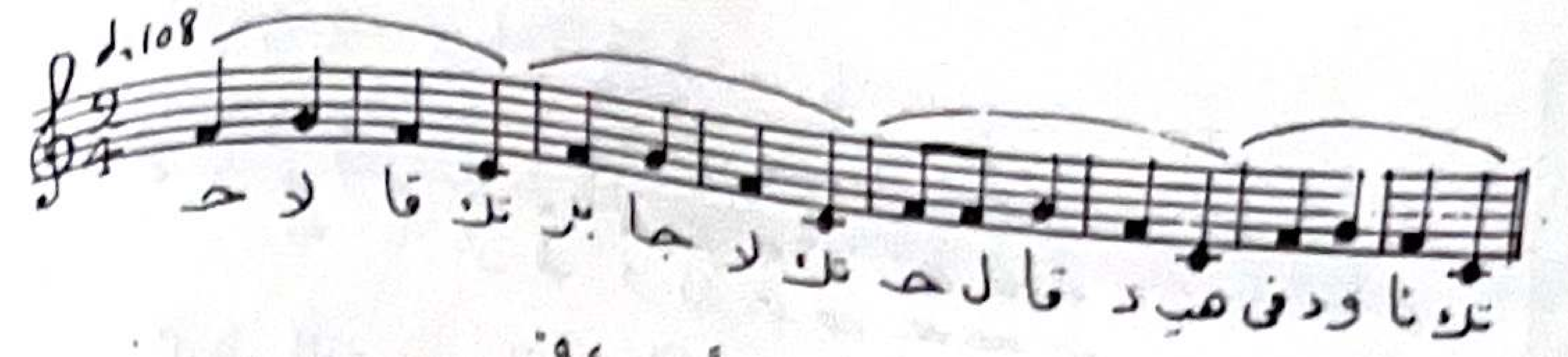


انظر النص مع تدوينه الموسيقى كاملاً ص ٩١

نموذج رقم (٨) :

حَـلَـقَـــــاتَكْ بِـرَجَـــــالَـتَكْ

حَـــلَــــقْ ذَهَـــبْ فـــيِ وِدّنَـــاتَكْ

يَارب يا رَبّنَـا يِكبَـــرْ وِيِبْــــقَى أدّينَا



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ٩٤".

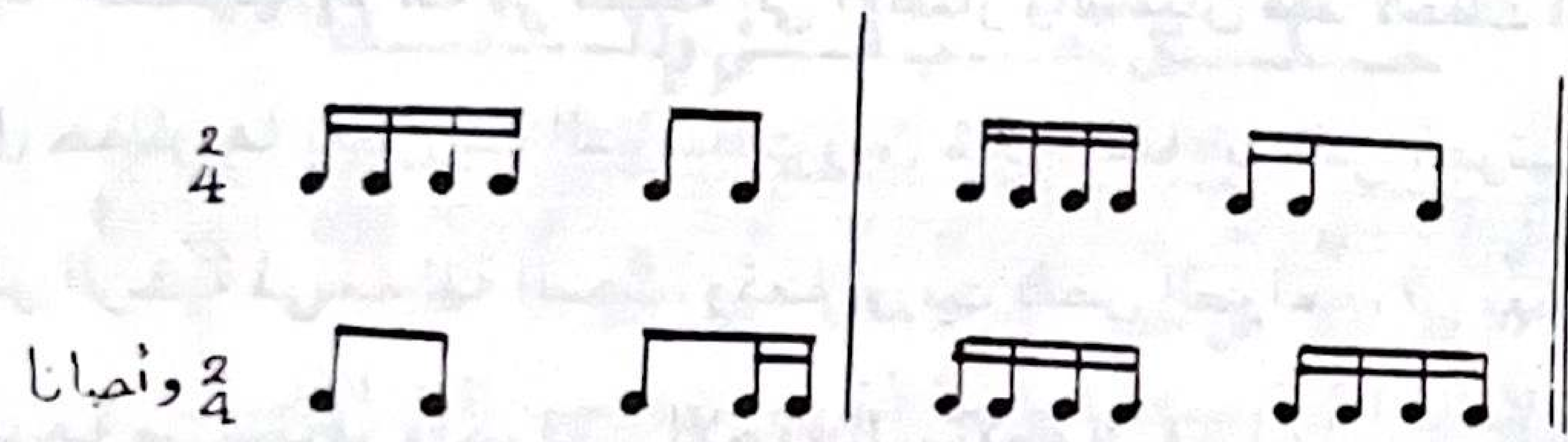
وفى ليلة السبوع تحضر الأسرة الأشياء اللازمة للإحتفال مثل قراطيس الفول السودانى والحلوى التى توزع فى اليوم التالى.. وحبوب القمح والذرة والفول والشعير التى توضع فى غربال المولود، "وأغلب الظن أن هذه العادة مترسبة من حيث كان الإعتقاد الأسطورى بالإزدواج التكاثرى بين إخصاب الزرع والإنسان باعتبارهما شيئاً واحداً، وإن كان الظن الشائع هو إكساب الطفل "بركة "النعمة" التى هى عطية من لدن الخالق".(١)

(١) مرجع رقم (١٤) ص ٢٥٠.

مظاهر الاحتفال بالسبوع :

يكون الاحتفال بالسبوع عادة مقتصراً على النساء والأطفال فقط وفيه يكحل الطفل ويوضع فى الغربال وتمسك إحدى المقربات من الأم الهاون النحاسى، وتدق عليه لتصدر أصواتاً عالية رنانة (*). وتبدأ الدق على القاع أولاً ثم على الحافة يميناً ويساراً لكى تعطى أصواتاً مختلفة فى تكوين إيقاعى بسيط.

ويأتى فى معظم الأحيان على النحو التالى :



فى القاع — على الحافة

(*) تفسر تلك المعتقدات بأنها حماية للأم والطفل من شر الأرواح الشريرة التى تهرب عند سماع هذه الأصوات وقوع النحاس.

وأثناء غربلة المولود ودق الهاون يردد الأهل والحاضرون الدعوات الطيبة له والنصائح التى تقال بشكل إلقائى مثل : "متسمعش كلام أبوك واسمع كلام أمك أوعى العيال فى الشارع يغلبوك". ويحدث ذلك أثناء دقة الهاون.

وتبدأ بعد ذلك زفة المولود حيث يدور الموكب حول المكان الذى توجد فيه الأم سبع دورات حاملين الشموع أحياناً وهى تدل على النور، وأحياناً أخرى تسير الزفة وتجول فى أنحاء البيت وتتقدم الأم - إن استطاعت - هذه الزفة حاملة المولود وحوله الأهل والأحباب والجيران ويرشون الملح فى أرجاء البيت لكى يحفظ المولود وهو فعل يقى - كما يعتقدون - من الحسد. ويهللون ويغنون الأغانى المأثورة والمشهورة فى جميع أنحاء مصر مثل أغنية : "حلقاتك برجلاتك"(*).

وهذا الاحتفال بالرغم من التأكيد على أهميته فى حياة الأسرة والمجتمع، حيث يمثل ضرورة من ضرورات الحياة الإجتماعية بطقوسه وأغانيه وممارساته وفنونه التشكيلية إلا أنه فى سبيله إلى الإندثار والنسيان فقد لاحظت الباحثة من خلال حضورها بعض تلك المناسبات ومن خلال اللقاءات التى أجرتها مع بعض الأسر الريفية فى منطقة البحث، وكما أوردت بعض المراجع، أن بعض العادات المتبعة من مظاهر وإجراءات الإحتفال بالأطفال قد اندثرت، مثل الإحتفال بـ"أربعين الوالدة" حيث كان ضرورياً أن تأخذ الوالدة فيه أول حمام لها بعد الولادة

(*) كلمة برجلاتك هى تصغير لكلمة (أرجل) ومعناها برجليك الصغيرتين ستسير وتشب وتكبر، أما معنى حلق دهب فى ودانانك فهو التمنى بأن يكون للمولود مستقبل ومال وفير.

(-) تناولت الباحثة هذا النموذج قبل ذلك ، والنص مع التدوين الموسيقى كاملاً.
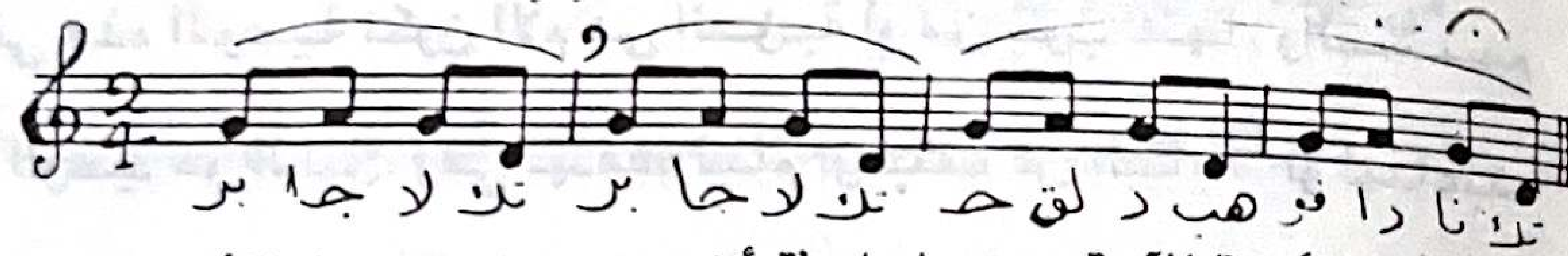
وكانت تصاحب هذا الاحتفال أغان خاصة - لم تستطع الباحثة جمعها - ربما لاندثارها، أو لعدم مقابلتها بعض الرواة الذين كانوا يجيدون هذا اللون من الغناء، بيد أنه مازالت هناك بعض الإشارات التى توضح نوعية هذا اللون من الطقوس تتبدى فى عدم خروج الوالدة من منزلها قبل اليوم الأربعين، وعدم مخالفتها لبعض المحظورات القديمة التى لم يعد الإعتقاد فيها بنفس القوة القديمة، وهى أمور بدورها فى طريقها للاندثار والنسيان.

ولعل العامل الاقتصادى من الأسباب التى تدفع الأسرة فى الريف - وفى المدينة أيضاً - إلى تقليص إحتفالات السبوع وقصرها على أبسط مظاهرها.

وفى مناطق أخرى تردد الأغنية السابقة على نفس اللحن مع اختلاف فى الطبقة الصوتية فتقول الأغنية :

حَلَقَـــاتَكْ بِـرْجَــــــــالاتَـكْ

حَـــلَــــقَ دَهَـــبْ فـــى وِدَنَـــاتــــكْ(١)



والأغنية الآتية جمعتها باحثة أخرى من مصر، تقول الأغنية :

حَلَقَــــاتَكْ بِرْجَــــالَتَكْ حلَقَ دَهَبْ فى وِدَنَـاتكْ

اجْــرِى هنَا وِامْــشى هِنَا نُطْ هِنَا وِالعبْ هِنَا

يَا رَبِنَّا يَا رَبِّنَا يِكْبَــــرْ وِيبْـــــقَى أدنَا (٢)

---

(١) مرجع رقم (٢٥) ص ٢٥.

(٢) مرجع رقم (٨) ص ٣٥.



وعـادة مـا تثقب أذنا المـولود الأنثى فى يوم من الأيام السـبعـة الأولى. وتجملان بقرطين من الذهب أو يضع الأهل البسطاء "فتلتين من الخيط" لعدم الإمكانات المادية. ويتضح ذلك فى سياق الأغنية السابقة.

٤ - أغانى المهد والتهنين . وترقيص الأطفال :

تشهد مرحلة الطفولة لوناً آخر من ألوان الغناء الشعبى فى قرى مركز العياط متميزاً عن غيره من الألوان الأخرى بسمات وخصائص خاصة. وهى الآن قليلة جداً فى الإستخدام الشعبى.

وهذا النوع من الأغانى له أشكال مختلفة ومتعددة فى جميع أنحاء العالم وتعرفها معظم المجتمعات الشعبية فهى ترتبط بوظيفة مهمة فى التربية النفسية الطفل.

"وفى هذه النوعيـة تكون الأم هى المـؤدية أو من ينوب عنهـا. والمسـتمع والمتلقى الوحيد هو الطفل، وهى تهدهده لينام أو ليكف عن البكاء[١] أو لمداعبته وترقيصه وملاعبته عند استعداده للمشى وهذه الأنواع تحدد فى شكلين وهما :

أ - أغانى المهد.

ب - أغانى ترقيص وتهنين الأطفال.

---

(١) مرجع رقم (٢٤) ص ٥٧ ، ٥٨.

أ - أغانى المهد :

"ترتبط أغنية المهد بالطفل من خلال الحنان والرعاية فهى تؤدى إلى إسعاده وشعوره بالارتياح، و وسيلة أولى لتنمية مشاعره وأحاسيسه، وزرع الاطمئنان فى نفسه".[١]

وتتشابه أغانى المهد عند معظم شعوب العالم من حيث الأداء والغرض الوظيفى.. وبالرغم من اندثار بعضها إلا أنها إحتفظت حتى الآن بأبسط صورها بهذه الهمهمات المحفوظة فى صدور الأمهات مثل (هو.. هو) أو (نن‍ه هو.. هو).

وتتميز هذه الأغانى بتكرار الجملة الموسيقية وقصر النصوص حتى تتناسب مع طبيعة و وظيفة هذه النوعية.

ومن المـمكن أن ترتجل الأم كلمـات خـافـتـة النبـرة تتـمـشى مع أسلوب الهمهمات التى تسير وفق نغمة رتيبة وهادئة يصاحبها اهتزاز الطفل بهدوء وهو فى مهده أو بين يدى الأم.

وترى البـاحـثة أن سـرعة الهـمـهمات تأخذ فى البطء تدريجياً حتى يسكت الطفل ويخلد للنوم. وقد تم تسجيل بعض هذه الأغنيات التى يصعب جمعها الآن ذلك لأن الأم تنفـرد بطفلهـا فى مـعظم الأحيـان أثناء غنائهـا فـيكون الطفل هو المستمع والمتلقى الوحيد، فمن المـلاحظ أن الأم تخجل أن تبوح بهذه الأغانى

---

(١) مرجع رقم (١٣) ص ٢٣.

أثناء الحديث معها، لأن معظم هذه الأغاني ليست لها نصوص موحدة وثابتة فهي تخضع للحذف والتبديل والإضافة أو التكرار أحياناً؛ ذلك لأن الأغنية بما يتوفر لها من عناصر الإيقاع والنغم تملك طاقة تأثير فائقة. وحين تغنى الأم لطفلها فإنها لا تقوم بتسليته ومؤانسته والتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها نحوه فحسب، بل هي تقوم أحياناً بالبوح بمكنونات نفسها والكشف عن همومها ومشاغلها فتلقى بالضوء على جوانب من حياتها الأسرية وقد تنتهز الأم فرصة هذه الأغنية وتضمنها أموراً أخرى في نفسها[1].

فعلى سبيل المثال - سجلت الباحثة من إحدى الأمهات فى قرية من قرى مركز العياط الألحان المأثورة التى تعرفها معظم أمهات مصر وهى:

نموذج رقم (٩) :

المغنية :

أنـا رَأيتُــــــه بِـيْـظَـاظِـى
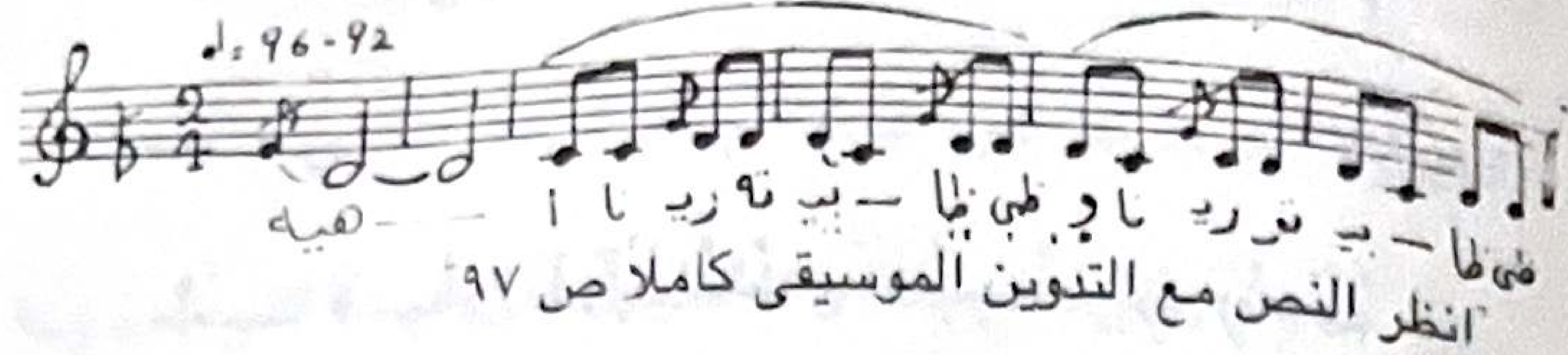
وِلعــبَـــايَه عَلَى جِـــجَـــازِى

كُنْتِ فِــينْ يَـا حَـبِـيـبِى غَـايِبْ

كُنْتِ بَحَــيِّى الغَــوَازِى

نِــنَّــا نَـامْ نِــنَّــا نَـامْ

(١) مرجع رقم (١٠) ص ٥٦.



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملا ص ٩٧"

نموذج رقم (١٠) :

المغنية :

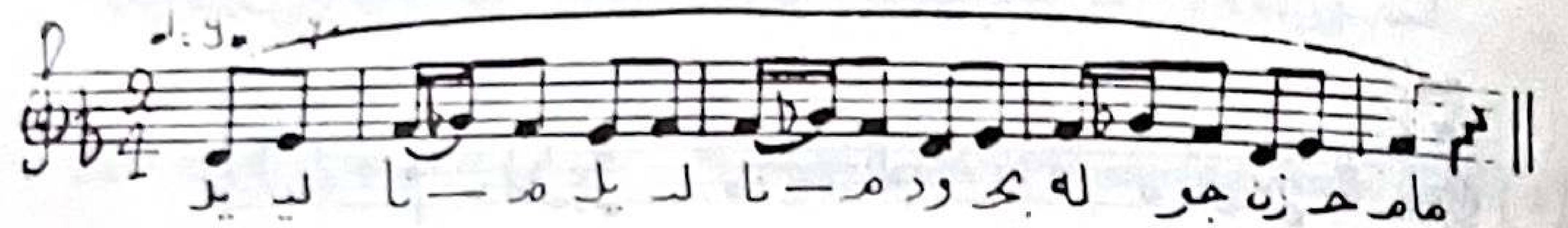
يَلِّى يْنَامْ يَلِّى يْنَــــامْ   وَادْبَح لُه جُـوزِينْ حَمَـامْ

يَضْحَكْ عَلِيكْ يَا حَمَامْ   لَمَّا النُّــونُــو يْنَامْ

يَلِّى يِسْكُتْ يَلِّى يِسْكُتْ   وَادْبَح لُه جُـوزِينْ كُتْكُتْ

"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٠١"

بينما جمع بعض الباحثين هذا النص من مناطق أخرى فى مصر على النحو التالى



١ - نِنَّا نَامْ .. وِادْبَح لُه جُـوزِينْ حَمَـــامْ

مَتَخْشِ يَا حَمَامْ بَضْحَكْ عَلَى حُسَيْن لمَا يْنَامْ [1]

٢ - نَامْ نَامْ أَنَا أَجِيبْ لَكْ جُـوزِينْ حَمَـــامْ

(١) مرجع رقم (١) ص ٥٤.

مَتخفشي يا حمام ننا بضحك ع النونو لما ينام

٢ - فوه

أما قالوا دا ولد انشد ضهري وتسند

أكلوني البيض مقشره وعليه سمن البلد

أما قالوا دا غلام انشد ضهر أبوه وقام

وجبولي البيض مقشره وعليه السمن عام

لما قالوا دي بنيه نورت البيت عليه

وجبولي البيض مقشره وبدال السمن ميه (١)

والنموذج الآتي دونته باحثة موسيقياً وجاء على النحو التالي :

(التدوين الموسيقي لأغنية ننا هو ننا هو ننا ننا ننا)

Ref.

Nen-na nen-na nen - na ho nen-na nen-na nam nen-

Verse

na dee ha - bee - ba wa - na a h i b - ba -

(١) مرجع رقم (٢٤) ص ٥٨.

أغنية (ننا ننا)

(قرار) : ننا ننا ننا هو ننا ننا نم ننا

(دور) : (١) : دى حبيبه وانا احبها واحب انا اللى يحبها

واحب انا الورد الاحمر اكمنه بلون خدها

(٢) : يا ربى تنام يا ربى تنام وادبح لها جوزين حمام

باضحك عليك يا حمام بس عشان حبيبتى تنام

(٣) : يا ربى تنعس ياربى تنعس وادبح لها جوزين خنفس

ما تخفش يا دى الخنفس على شان النونو بس تنعس

(٤) : يا حبيبه يا حبيبه ما اجوزكيش غريبه

اجوزك فى البيت عندى لاجل ما تبقى قريبه

(٥) : يا حبيبه يا حبيبه غاب القمر نورت انت

يا حبيبه يا حبيبه انشا الله عمرك ما تغيبى

(٦) : يا حبيبى من زمان وانت فى برج الحمام

والسنه دى الحمد لربى فى حضن امك تنام

(٧) : لما قالوا ده غلام انشد ظهرى وقام

عملوا لى البيض محمر وعليه السمن عام

(٨) : لمـا قـالـوا ده ولـــــد انشـد وسـطى وانسند

عـملو لى البـيض مـقلـى ولمـوا لى سـمن البلـد

(٩) : لما قـالـــوا دى بنيـه قلت الحبـيـبـه اهى جـايه

تكلمـنى وتحدتنـــى وتملا البيت على (تغنى فى المدن)

تعجن لى وتخبز لـــى وتملالى شوية ميه[١] (تغنى فى الريف)

وجمعت الباحثة النص الآتى من أفواه الأمهات بالغياط وفيه تدور الكلمات حول شعور الأم نحو طفلها وسهولة وضعه وقد جاء بعد صبر وعناء طويل وتبشر بعطاء الله فتقول :

نموذج رقم (١١) :

المغنية :

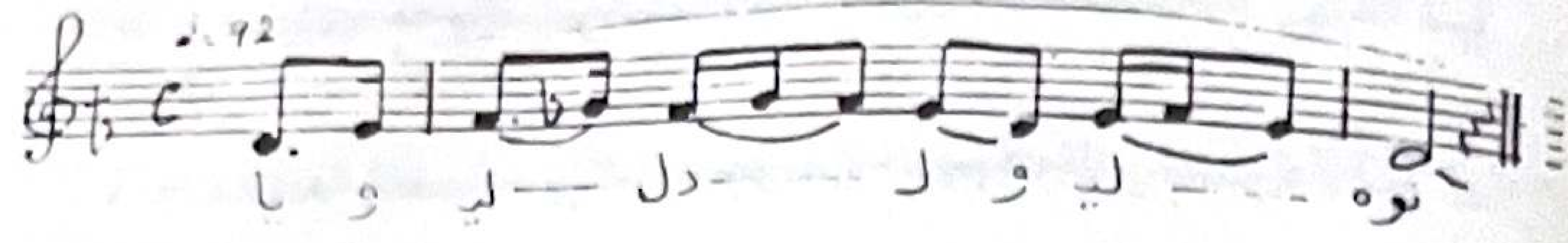
يَا وليدِى اللي وِلدتُه .. فى حِصَاد الْفُـول وِجبْـتُـه

وَلاَ بطينى وجَـعْنى .. اَل وَلا ضَــهـرى شكيت بُه

يَا وِلْيـده وبَعْدِ حِينْ .. يَا عـشُـشَاش عَلى النَخِيلْ

يـــا عَطِيـــة رَبَّنـــا

(١) مرجع رقم (٨) ص ٧٦.



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١١٥"

وأغانى المهد فى معظمها أغان ارتجالية ما عدا القليل منها المتوارث الذى مرت عليه عدة أجيال سابقة حيث انتقل بالمشافهة من جيل إلى جيل. ورسخ فى صدور الأمهات.. بوظائفه وطاقاته الفنية والاجتماعية وهى الأمور التى أشارت إليها النماذج السابقة.

ب - أغانى تهنين وترقيص الأطفال :

تتميز هذه النوعية من الأغانى بأنها تختلف اختلافاً بينا - وظيفةً وأداءً - عن أغانى المهد السابقة.

فهى تؤدى للطفل وهو مستيقظ لتنشيطه وملاعبته وهى أشكال متعددة وأنماط متنوعة ذات وظائف مختلفة(*) تشير كلها إلى :

١ - إبداء الإعجاب بالطفل وتعداد صفاته.

٢ - التنبؤ بمستقبل الطفل الباهر.

٣ - الوعد بإحضار هدية للطفل ، مكافأة له على سلوكه الحسن.

٤ - تبعد عنه عيون الحاسدين.

(*) هذه الأشكال تكاد تكون موحدة فى معظم الشعوب.

٥ - تمنياتها له بالمشى والكلام المبكر.

٦ - ملاطفة الصغير وإشاعة جو من البهجة والمرح حوله[١].

ويغلب على معظم هذه الأغانى ارتجال الكلمات وإن لم يتناف هذا مع تراثية البعض الآخر وتوارثه من جيل إلى جيل. ولم تجد الباحثة من هذه الأغانى سوى القليل فى قرى مركز العياط. فجمعت منها قدر استطاعتها ما تيسر لها جمعه.

ومن هذه الأغانى التى تردد على شكل إلقاء:

رأيتـه جى جى .. والعبـايه بتـضـوى ضىّ

أنا قلت لولى مـين يا خى قـال ده شـرح القلب شـوى

وأنا رأيته فى الحد ماشى والحصان صاحب الطواشى

والعـدا منه تشـاشى قـايدين النار منه

وهناك نصوص أخرى متشابهة مع النص السابق، جمعها الباحثون ودونوها من مناطق قريبة من العياط، ففى الفيوم وهى منطقة ملاصقة للمركز يقولون:

أنا رأيتُـه حَـبَـا جَـدَاىْ

والعَـبـايه بِتـضَـوى ضَى

قُلتِ لَه سَـلامَـاتْ يَا خَى

(١) مرجع رقم (١١) ص ٢.

يَا للى شَـرحْتِ القَلَبْ شـوى

دَا أنْتَ مِـحـسب للأوليـا

وكـلِ شِـيخ مَـيِّتْ وحَى

دَانا ريتُـه مِنْ بَعِـيـدْ

شِبْـه العُـمْـدَه م الصَّـعِيدْ

رَاكِبْ المَـهَـرَهْ كَحِيله

ووَراهْ اتْنِينْ عَـبِيدْ

فَـاتْ عَلَى العَـدُوه كَمَـدْهَا

وكَـانْ عَلى أُمُّـه يُومْ عِـيدْ

الْوادْ جَـاىْ مَنْ بَعِـيـدْ

زَىْ عُـرْيَانْ الصَّـعِـيـدْ

فَـاتْ عَلَى العَـدوهْ كَـمَدْهَا

وكَـانْ حِـدَانَا نِهَـارْ عِـيدْ [١]

وهناك بعض الأغانى التى تهدف إلى تعليم الطفل الكلام والمشى، وتكررها الأم أو من ينوب عنها عدة مرات وفيها تلاعب الأم طفلها وتمسك به من ذراعيه

(١) أحمد على مرسى - الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣.

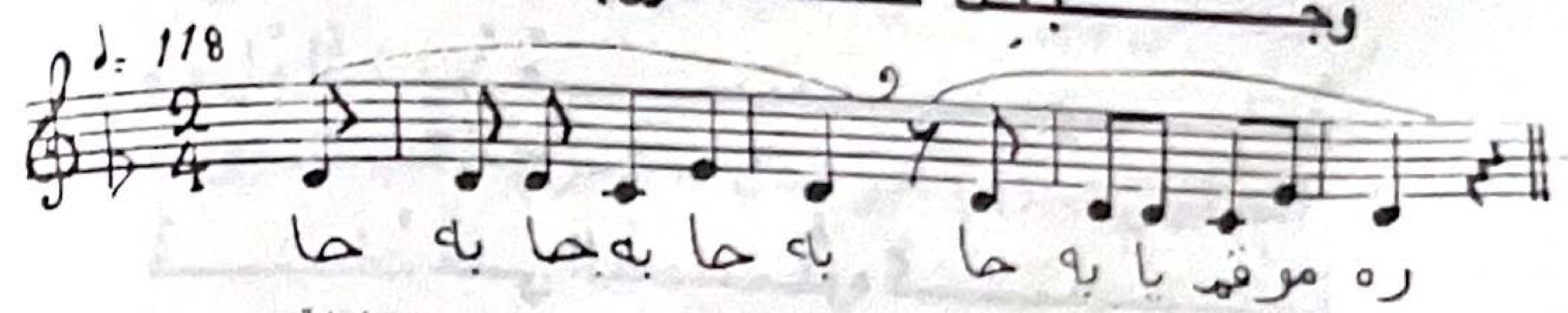
وترقصه وتعده بأن تحضر له الحلوى. فهو عندها أغلى ما فى الوجود وتقف الأم بعيداً عن الطفل وتصفق له ملوحة بيدها لكى يخطو نحوها ويتعلم المشى - ومع إيقاع الأغنية يتعثر الطفل مرة واثنين حتى يتمكن من الوقوف والسير دون مساعدة من الأم.

نموذج رقم (١٢) "أ" :

حَـــابَهْ حَـــابَهْ حَـــابَهْ

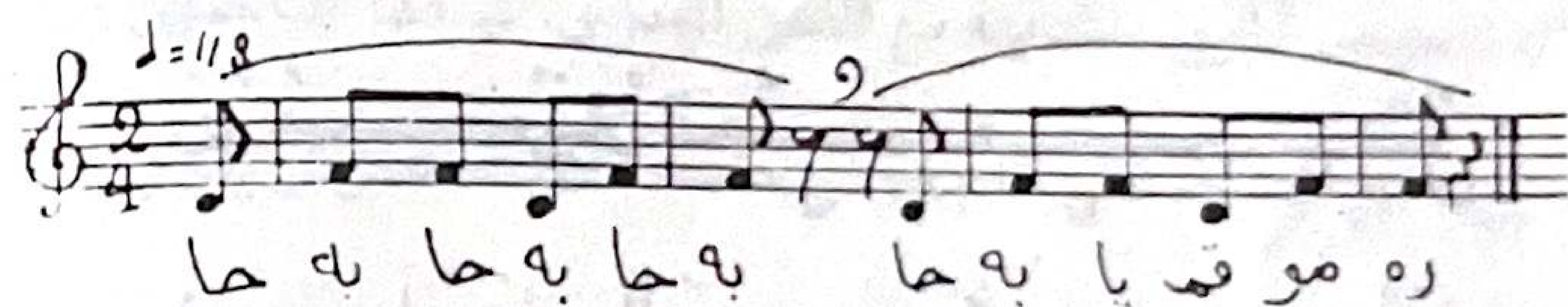
حَـــابَهْ حَـــابَهْ يَا قَـــمُـــورَهْ

وَجَـــبْلَكْ فَـــرُوجَـــهْ



"انظر النص مع التدوين الموسيقى نموذج رقم ص ١١٧".

نموذج رقم (١٢) "ب" :
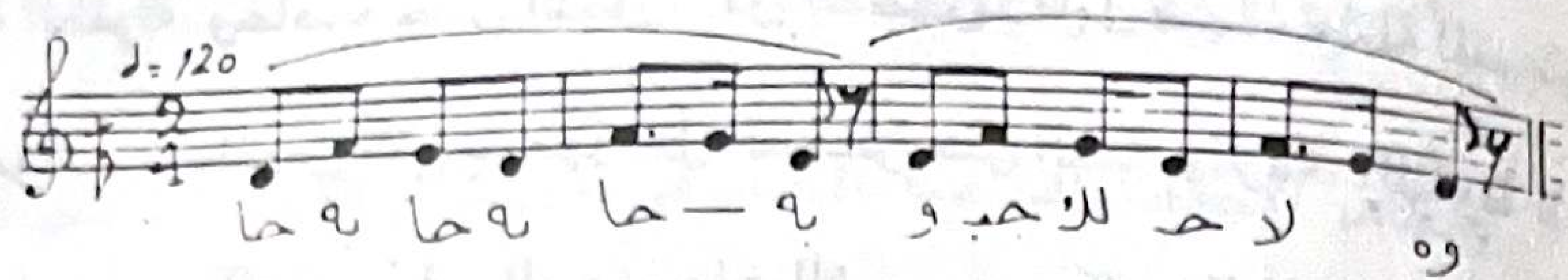


نموذج رقم (١٣) :

حَـــابَهْ حَـــابَهْ حَـــابَهْ

وَجَـــبْلَكْ حَـــلاوَهْ

تِيـــتَـــه خَطىْ الْعَـــتَـــبَـــهْ

تِيـــتَـــهْ حَـــبْـــهْ حَـــبْـــهْ

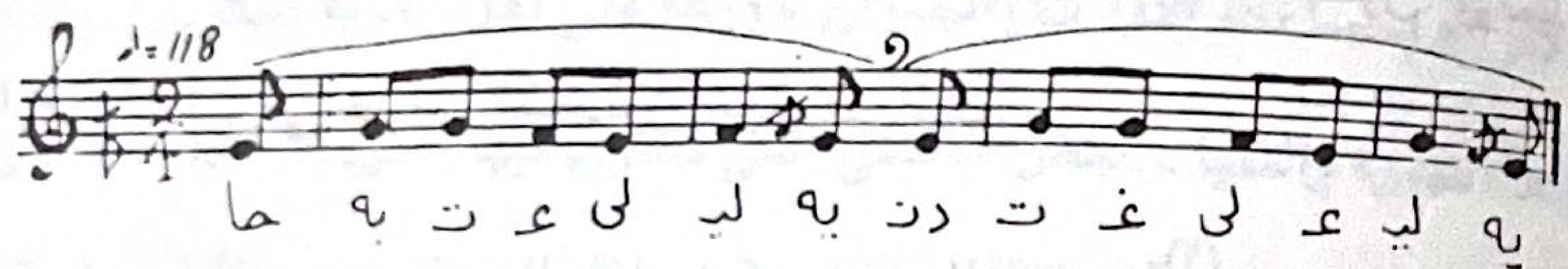


"انظرالنص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١١٠"

نموذج رقم (١٤) :

حَـابَهْ تَعَـالَى لِيَّـه .. دَانْتَ غَـالِى عَلَيَّـه

حَـابَهْ تَعَـالَى لِى .. حَـابَه وِانْتَ الْغَـالِى



"انظرالنص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١١٢"

وأغانى المهد والتهنين والترقيص فى طريقها للنسيان والاندثار وما تبقى منها قليل جداً. ويصعب الآن على أى باحث جمع هذا النوع من الغناء فى مناسبته الطبيعية. وإن كان من الممكن جمع ما تبقى فى أذهان النساء من تراث حفظنه عن الأجيال السابقة ولم يعد واقع الحياة وإيقاعها المتلاحق السريع يسمح لهن بأدائه، حيث إرتبط هذا النوع بالفراغ و وجود متسع من الوقت.

٥ - أغانى الختان :

تعتبر مناسبة الختان من أهم الطقوس التى يحتفل بها المجتمع الشعبى فى مرحلة الطفولة، وخاصة ختان الذكور.. لأن المختتن يعامل فيها معاملة العريس فى المراسم والطقوس التى يتبعها أهل المختتن مثل الحنة، والزفة، والنقوط لذا يطلق عليه اسم "العريس" فى المجتمعات الشعبية، ويكاد هذا الإحتفال يكون موحداً فى معظم أنحاء مصر، وإن إختلفت بعض أشكال التعبير فيه.

والختان عادة .. يحظى باهتمام كبير منذ قديم الزمان، وهو يشمل الذكور والإناث جميعاً، وللأطفال "حلاقون" يتولون ذلك.. وللبنات دايات يقمن بهذه العملية. وقد يتولى الأطباء هذه العملية فى بيوت الأغنياء. "وربما كان المصريون من أحرص الناس على الختان. وقد ثبت أن قدماء المصريين كانوا يختتنون. وربما كان هذا هو السبب فى حرص المحدثين منهم على ذلك.

"وقد زعموا أنه ينجى الأطفال إذا ما كبروا من الأمراض"(١).

وقد جرت العادة أن يكون الختان فى نحو السابعة من العمر. وهم يحتفلون به ويؤلفون لهذا الغرض موكباً يجتمع فيه الأصدقاء والمحبون. ويركب الغلام جواداً أو عربة بعد أن يلبسوه لباساً فخماً وأمامه الموسيقى أو الطبل والمزمار. وقد يزينون الولد بزى الفتاة الصغيرة ويطوفون به فى الشوارع القريبة من بيتهم. وتقام مأدبة كبيرة.. والعادة أن يختتن الطفل عقب هذه الحفلة، والمصريون يسمون

(١) مرجع رقم (٣٣) ص ١٧٥.

الختان "طهارة" كأن الفتى والفتاة يتطهران بهذا العمل.

ومن الناس من ينتهز فرصة زواج فتاة أو شاب فى البيت فيختتن أولاده اختصاراً لكثرة الحفلات والنفقات.

ومظاهر الإحتفال الخاصة بالختان فى قرى مركز العياط تبدأ قبل عملية الختان بأسبوع، وفيها يوضع الميكروفون أمام منزل أهل المختتن لتذاع أغانى خاصة بالمغنيين الشعبيين من خلال شرائط الكاسيت التى تباع فى المدن والقرى.

وهذه الأغانى ليس لها علاقة بمناسبة الختان، وإنما يقصد بها إعلام وإعلان أهل القرية بالمناسبة، ومن أهم مظاهر هذا الإحتفال.. تجهيز الخبز الخاص بالأفراح بمساعدة الأقارب والجيران لتوزعه على أهل القرية المقربين، وأثناء ذلك تردد النسوة والفتيات بعض الأغانى التى تتناوب فيها المؤدية الأداء مع المرددات "أنتى فونى" مثل النموذج الآتى :

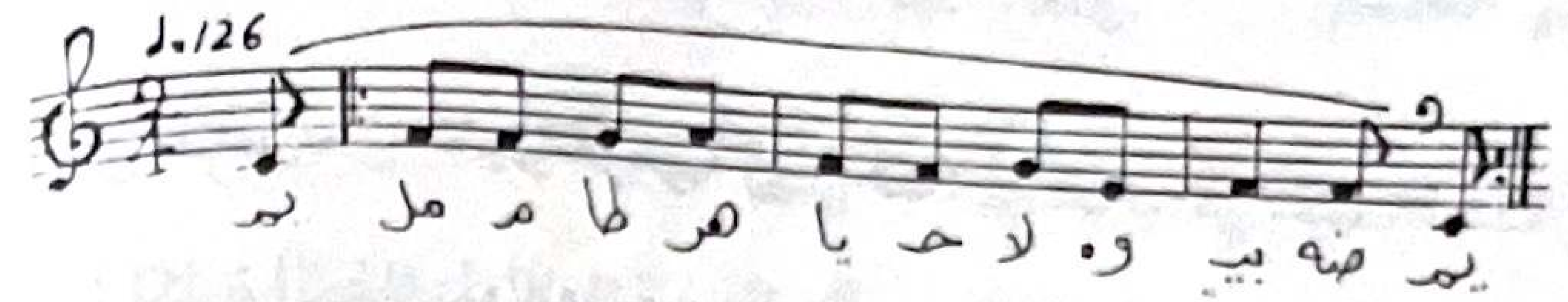
نموذج رقم (١٥) :

المغنية : يَا أُمُّ الْمِطَاهِرْ   يَا حَلَاوَة بِيضِهْ

المرددات : يَا أُمُّ الْمِطَاهِرْ   يَا حَلَاوَة بِيضِهْ

ه : يَا دَخْلِه أبنِكْ   عَ الْعَدُوَّة كِيدَه

- : يَا أُمُّ الْمِطَاهِرْ   يَا حَلَاوَة بِيضِهْ



انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١١٤

ولعل من الغريب أن نجد المستشرق "تبريو الكساندرو" قد قام بجمع بعض أغانى الختان التى تردد الآن فى قرى مركز العياط ومنها على سبيل المثال:

طَهـــرى أبنِكْ هِنَا يَامُّ الْمِطَاهِرْ

طَهِرِى ابنِكْ هِنَا جِلِفْ الْمِـــزَيِّنْ
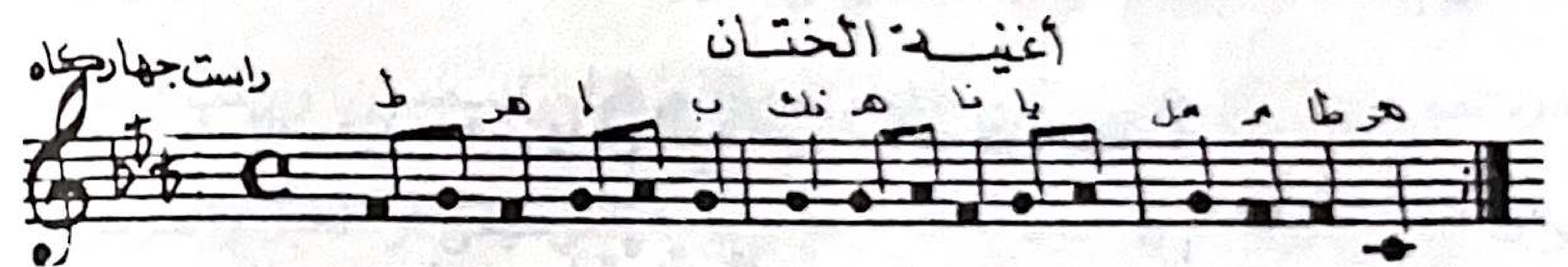
طَهـــرى أبنِكْ هِنَا يَامُّ الْمِطَاهِرْ

يَا بُودَالَه شَــالُوشَــا شِــينْ تْلاَتَهْ

طَهـــرى أبنِكْ هِنَا يَامُّ الْمِطَاهِرْ

بِجِـلاقِـــهْ رَاسُــهْ يَامُّ الْمِطَاهِرْ (١)

أغنيـة الختان



والأغنية التالية تؤدى تكريماً لأم المختتن فى العياط فيقولون :

(١) مرجع رقم (٣٢) ص ٥٥.

نموذج رقم (١٦) :

المــغنيــة : تَقْلى خُلْخَـالِكْ يَامّ الْمِطَاهِرْ

المــرددات : تَقْلى خُلْخَـالِكْ يَامّ الْمِطَاهِرْ



انظر النص كاملاً مع التدوين الموسيقى ص ١١٧.

وليلة الحنة فى هذه المناسبة هى ليلة الإحتفال بختان الطفل التى يتم فيها تعليق الزينة حتى العاشرة مساءً – وذلك للقادرين من أهل القرية – ويلعب الحلاق أو المزين دوراً مهماً فى هذه المناسبة، ذلك لأنه يقوم بعملية الختان والحلاقة للطفل، وفى يوم الفرح وقبل غروب الشمس يحضر الحلاق وصبيه إلى بيت المختتن ويكون فى انتظارهم الأهل والجيران والأحباب وهم يحملون المختتن الذى يرتدى الجلباب الأبيض والطاقية البيضاء ثم يأخذه الحلاق من بين أيديهم ويجلسه على "دكة خشبية" أمام المنزل ويبدأ الحلاق فى قص شعره بطريقة مميزة وهى: عبارة عن خطوط طولية وعرضية لتكوين مربعات أو أشكال أخرى.. تاركاً له خصلة من الشعر فى مقدمة الرأس وهى التى تسمى "الأصيه" ويمسك صبى الحلاق الميكروفون ويعلن أسماء عائلات القرية المشهورة ليعلن نبأ ختان الطفل، ويقوم الزوار بدفع النقوط للحلاق وهو يتراوح ما بين خمسة وعشرين قرشاً وجنيه.

وفى ذات الوقت يجلس الرجال على الأرض المفروشة بالحصر أمام المنزل بجوار "الدكة الخشبية" وفى الوسط يوضع موقد الغاز وعدة الشاى والشيشة لتحية الرجال المشاركين فى الاحتفال.

وفى داخل المنزل يوجد احتفال آخر يقوم به النسوة ملتفات حول أم المختتن ويدفعن النقوط لها ويتراوح هذا النقوط بين جنيهين وعشرة جنيهات وتدون قيمته واسم الدافع فى مفكرة.. حيث يرد فيما بعد فى مناسبات مماثلة. وأثناء ذلك يردد الحاضرون بعض الأغانى التى تتركز معظمها حول الحلاق أو المزين فيقولون :

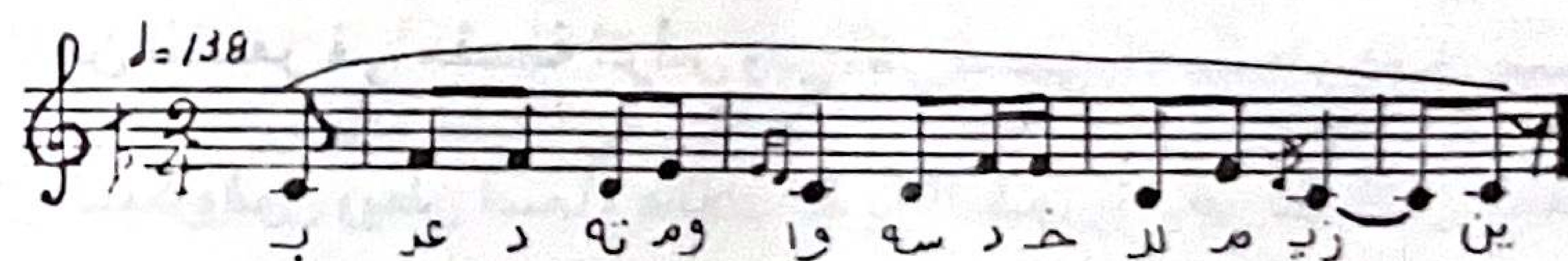
نموذج رقم (١٧) :

بِعْـــدتُه وِمْـــواَسُـــه حِلِف الْمـــزَيِّنْ

فى حِـــلاقْـــة راَسُـــه حِلِف الْمـــزَيِّنْ

بِعْـــدتُه الشُلْبـــيُّـــه دَخَل الْمـــزَيِّنْ

بِعْـــدتُه الشُلْبـــيُّـــه حِلِف الْمـــزَيِّنْ



"انظر التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٢٠"
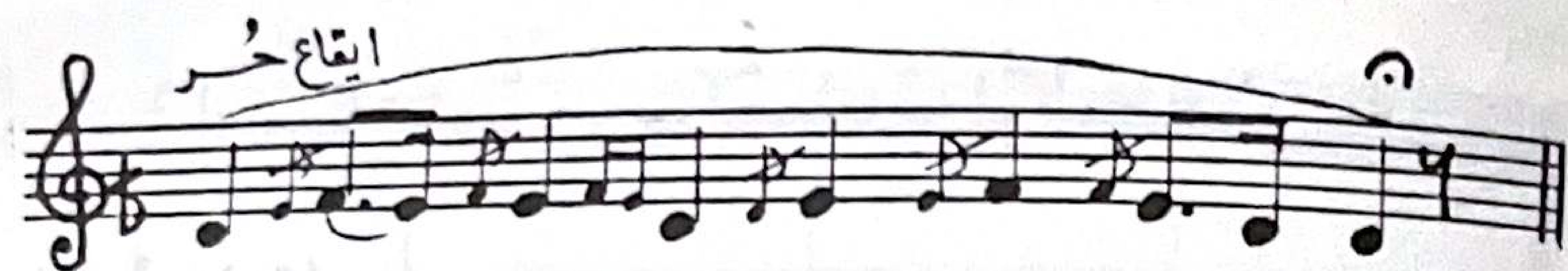
نموذج رقم (١٨) :

يَا مـــزَيِّنْ شُـــوَيش بلمْـــايِة

سَـمْـــعْني نُقُـــوطِ الْعَـمْـــايِة

يَا مـــزَيِّنْ شُـــوَيش بلمْـــايِة

سَـمْـــعْني نُقُـــوطِ الْخَـــالايِة

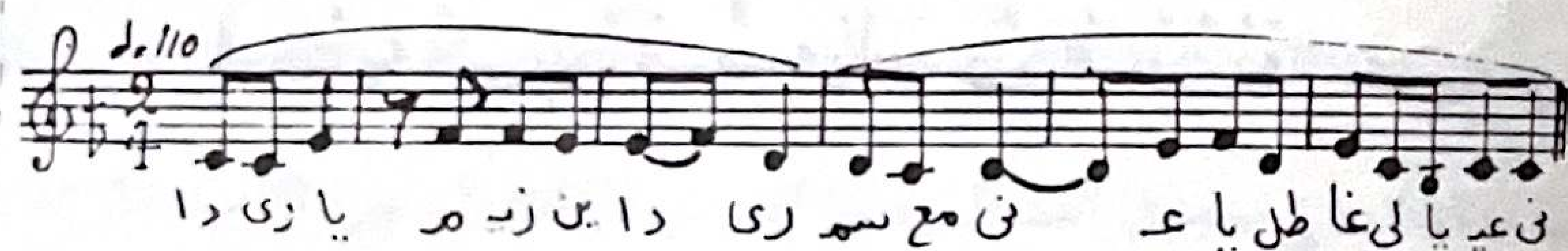


"انظر التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٢٣"

نموذج رقم (١٩) :

دَارِيَ يَـــا مـــــزَيِّنْ دَارى

سَـمْـــعْني عَـيـــاطِ الْغَـــالي يَا عِني



"انظر التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٢٦"

وبعد ذلك تتم عملية ختان الطفل بواسطة الحلاق حيث تردد بعض الأغانى الخاصة لتخفيف آلام الطفل ولصرف تركيزه عن عملية القطع المؤلمة.. وهذه الأغنية غير مقيدة بميزان محدد وتردد بطريقة حرة مثل نموذج رقم (١٨) فتقول الأغنية(*):

وِافــــرِشى له السَّـــاحَـــة يَا أمُّ المِطَاهِرْ

وِافــــرِشى له السَّـــاحَـــــة وهَاتِى لوَلَدِكْ

جَـــارِيَةْ وفَــلاحَــه تِخْـدِمْ عَليـــه

لَمــا تِطيبْ جِـــرَاحُــــه يَا أمُّ المِطَاهِرْ

نموذج رقم (٢٠) :

فُـــوتْ به عَلَى بِيتْ عَـمُّــه يَا مــزَيِّن فُـــوتْ بُهْ
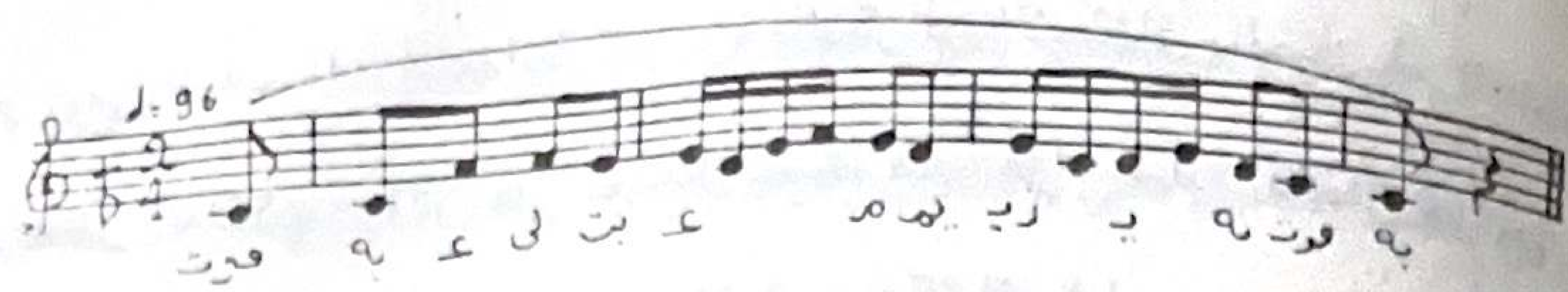
فُـــوتْ به عَلَى بِيتْ عَـمُّــه يَا مــزَيِّن فُـــوتْ بُهْ

فُـــوتْ به عَلَى بِيتْ عَـــمُّــــه يْسَـــاعِـــدْ

يدّى النُّقُـــوط فى كُـمــــه يَا مــزَيِّنْ فُـــوتْ بُهْ

فُـــوتْ به عَلَى بِيتْ عَـمُّــه يَا مــزَيِّن فُـــوتْ بُهْ

(*) آثرت الباحثة أن تدون نموذجاً واحداً من هذه النوعية لأن طريقة الأداء حرة الايقاع، ولا تختلف كثيراً عن نموذج رقم ١٨ فى تدوينه الموسيقى.
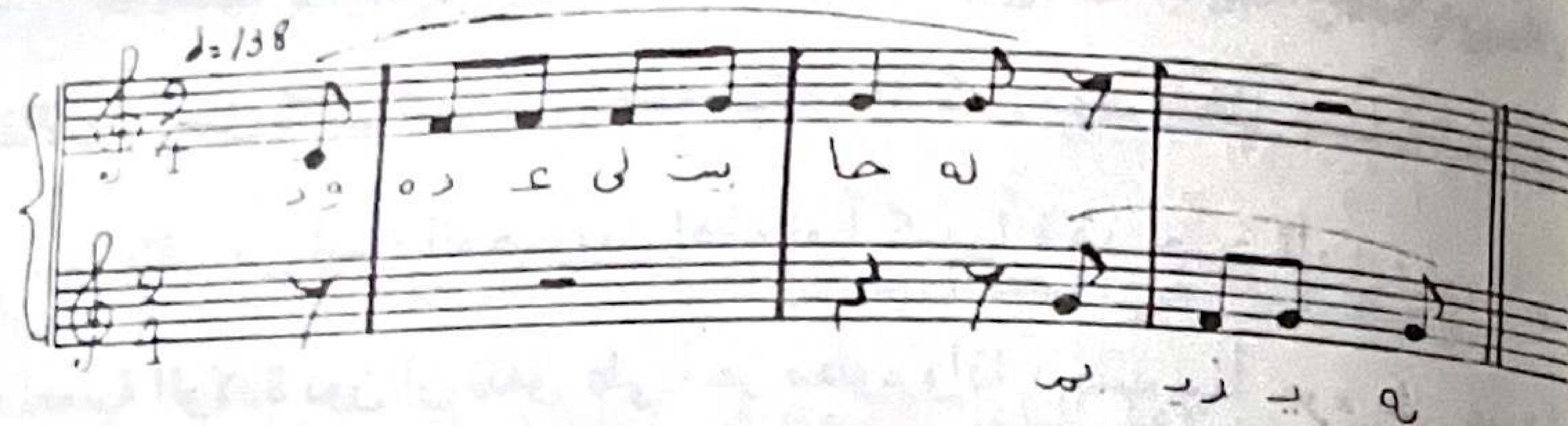


"انظر النص مع التدوين الموسيقى ص ١٣٠"

نموذج رقم (٢١) :

وَدِّيه عَلَى بِيتْ خَـــالُه يَا مـــــزَيِّنْ

وَدِّيه عَلَى بِيتْ خَـــالُه خَـــالِدْ صُـــغَـيِّــرْ



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٣٤"

وقد اتيحت الفرصة للباحثة لمشاهدة هذا الاحتفال عام ١٩٧٥. ورغم أن مظاهر هذا الاحتفال ما زالت قائمة حتى الآن.. إلا أن بعضها بدأ فى الاختفاء تدريجياً من ذلك الحين إذ ظهرت عادات مستجدة بعد دخول الكهرباء فى منطقة البحث ومنها على سبيل المثال وضع الميكروفونات وأجهزة التسجيل لإذاعة شرائط الكاسيت الشعبية وأسماء العائلات والترحيب بالمدعوين والمهنئين.

ومن الملاحظات الميدانية الجديرة بالذكر أن الاحتفال بالختان قد اقتصر - عند بعض العائلات - الآن على احتفال بسيط مع إجراء عملية الختان جراحياً فى المستوصف التابع للقرية أو فى مستشفى مركز العياط حيث يتوافر الأطباء ولا تقتصر هذه الملاحظات على هذه القرى وإنما فى معظم قرى مصر والمدن أيضاً.

أنظر ملحق صور شكل (١١ ،١٢).

وإذا كانت بعض المراجع القديمة تشير إلى أن العناية بالأطفال والاحتفال بهم كانت فائقة من أوجه كثيرة، وتأخذ مظاهر عديدة وإهتماماً كبيراً فى العصور القريبة الماضية وتتبدى هذه العناية فيما تقرره المراجع القديمة من "أن الاحتفالات بالطفل كانت تبدأ منذ لحظة ميلاده إذ كان مولد الطفل بمثابة إحتفال عائلى مهم يلقى من أبناء المصريين إهتماماً كبيراً فقد جرت العادة أن تأتى القابلة لعملية الولادة دون أن تتفق على أجر معلوم وإذا دخلت بيتاً حرم على غيرها دخوله وأن تأخذ الثوب الذى نزل فيه المولود وبعد الولادة تأتى النساء على الأم مزغردات رافعات أصواتهن بالغناء والتهليل مع ضرب الدفوف والرقص واللهو فضلاً عن المزامير والأبواق التى توضع على أبواب المنزل، ويكثر أهل المولود من توزيع الأطعمة التى تزيد عن الحاجة وكانت هذه الاحتفالات تستمر عدة أيام ليلاً ونهاراً فكل من جاءت للتهنئة يجددون لها اللهو واللعب والغناء.

وعند قطع سرة المولود يجتمع حوله حشد كبير من صغار الأطفال، ومن الطريف أنه شاع فى تلك العصور إعتقاد بأن كل من لا يحضر قطع السرة من

الأطفال ثم يدخل بعد قطعها يحّول عيناه وربما يبكى كثيراً فى طفولته وإذا كان المولود ذكراً يتعين على والده أن يقيم "وليمة مولود ذكر" يدعو إليها الأهل والأصدقاء ويفرطون فى عمل ألوان الطعام الفاخرة.

وفى ليلة السبوع يوضع عند رأس المولود الختمة ورغيف من الخبز. وقمع من السكر وطبق من الفاكهة "وقفة" من النقل وشمع، ثم يفرق كل ذلك فى صبيحة تلك الليلة ويعتقدون أن من يأخذ من هذه الأشياء يناله البركة ولا يصيبه الصداع ويقام احتفال بالزفة الكبيرة مع إشعال البخور الذى يحمى المولود من الأمراض والعين والجان كما يعمل فى ذلك اليوم طعام خاص كالزلابية والعصيدة توزع على الأهل والمعارف والجيران.

وكذلك الحال فى الاحتفال بختان الذكر فقد كان يولى اهتماماً بالغاً ويقوم به المزين ويقدمون لأهل الطفل النقوط فى "الطشت" الذى يطاهر فيه الولد. هذا بالاضافة إلى الاحتفال الذى بلغ حد الإسراف(١).

وهكذا كانت الاحتفالات بالطفل فى العصور الماضية تلك الاحتفالات التى تلاشت بالتدريج حتى أصبحت فى طريقها إلى اندثار.

(١) يرجع رقم (١٥) ص ١٨ وراجع للتوسع مرجع رقم (٢).

الفصل الثانى

أولاً : أغانى ألعاب الأطفال

من أبرز مميزات مرحلة الطفولة.. إستغراق الطفل فى اللعب والغناء فلا أحد ينكر السعادة التى تبدو على الأطفال وهم يلعبون ويغنون.. ولما كانت مرحلة الطفولة هى أحلى أيام العمر عند الإنسان، حيث لا يحمل هماً من هموم الحياة ولا يكون مطالباً بمسئولية ما، لذلك يحلو له اللعب الذى لا يرتبط بوقت معين من النهار أو الليل أو من فصول السنة.

وقد كان للمصريين القدماء فضل السبق فى ابتكار أنواع مختلفة من ألعاب الأطفال "ففى مقابر حتب" من الأسرة الخامسة توجد نقوش تمثل ألواناً متعددة من ألعابنا الشعبية التى تمارس الآن(١).

ولكن لم يثبت بعد متى نشأت.. ومن أين مصدرها.. ومن أى بيئة انبثقت فى أول أمرها.. وكيف انتقلت وتطورت تلك الألعاب والأغانى من شعب لآخر.

وقد أكد الباحثون أن "أغانى كثيرة من ألعاب الأطفال تتشابه فى معظم أنحاء العالم من حيث الخصائص والسمات الموحدة فى التركيب والتشكيل الذى يعتمد على التكوين النفسى والجسمى للطفل(٢).

---

(١) مرجع رقم (٣٤) ص ٦٣.

(٢) مرجع رقم (٢) ص ٢٠.

وقد أثبتت دراسة عن ألعاب وأغانى الأطفال فى دول مختلفة وبأكثر من عشرين لغة أن "الأغانى التى تصاحب ألعابهم جاءت على وزن شعرى واحد يقترب كثيراً من أوزان الأغنية الشعبية للألعاب المصرية"(١). وكلها تتميز بالبساطة فى التركيب وسذاجة التعبير الذى يتناسب مع الإمكانات الحركية والصوتية والفكرية للطفل وحاجته للعب والنشاط.

فالأغنية ترتبط دائماً باللعب، ومن النادر أن نجد أغنية يرددها الأطفال بدون حركة تتمثل فى لعبة أو تمثيلية تتناسب مع مداركهم وخبراتهم التى قد تكون مرتجلة أحياناً.

وتردد أغانى الأطفال بدون مصاحبة آلية أو إيقاعية وإنما يستخدم إيقاع التصفيق على الأيدى والأرجل أو غير ذلك وترجع أهمية أغانى الأطفال إلى دورها الهام فى حياة الطفل وفى نموه النفسى والعقلى والاجتماعى، ويمكن الإشارة إليها إجمالا على النحو التالى:

١ - تنمى إمكانات الطفل الصوتية والموسيقية المحدودة.

٢ - تجعل الطفل يستخدم أعضاءه وحواسه وعقله، فهو تمرين طبيعى وعشوائى لقوى الطفل الجسمية والحركية والحسية وسبيل إلى تنمية هذه المهارات وقوة التحمل.

---

(١) راجع للتوسع مرجع رقم (٧) ص ٥٥.

٣ - لها أثر فى تكوين الشخصية المتزنة وتنميتها لأنها تساعد على النمو العقلى وخلق الروح المرحة وإتاحة الفرصة للتعبير الاجتماعى وتقويم الأخلاق.

٤ - أغانى وألعاب الأطفال الجماعية تتيح الفرصة لدعم العلاقات الإنسانية الجميلة والصداقة القوية الممتعة التى تولد الإتحاد والانسجام، ولها أثرها الجيد فى التكيف الاجتماعى للطفل مع بيئته.

٥ - تكسب الطفل حيوية ويقظة عقلية وجرأة وانتباهاً لكل ما يدور حولـه[1](*).

وقد أثبتت الدراسات أن التفوق فى مجال الغناء واللعب فى الصغر له أكبر الأثر فى حياة الطفل فى الكبر. حيث يكون هذا حافزاً لإشتراكه فى بطولات فنية ورياضية.

لذلك فإن أغانى وألعاب الأطفال هى من أهم صور النشاط الإنسانى فى بداية دورة حياته والتى تسهم مساهمة فعالة فى بناء شخصيته المستقلة.

---

(١) مرجع رقم (٢٦) ص ١٥.

(*) راجع للتوسع مرجع رقم (٣) ص ١٠٢. ومرجع رقم (٢٧) ص ٥٤ - ٦٩.

أغانى ألعاب الأطفال فى منطقة البحث :

على ضوء ما سبق عرضه فإنه لا يوجد إختلاف كبير فى الخصائص والأسس العامة بين أغانى وألعاب الطفولة فى قرى مركز العياط عن مثيلاتها فى معظم القرى المصرية الأخرى ومدنها من حيث :

١ - الخصائص والسمات الموحدة فى التركيب والتشكيل التى تعتمد على التكوين النفسى والجسمى للطفل.

٢ - إرتباط معظم الأغانى والألعاب بحركات تخضع لإيقاع منتظم ونص موزون وقافية واضحة تساعد على تنظيم الحركة.

٣ - ليس لها معنى محدد واضح.. وهى بالتقريب تبدأ من سن الرابعة حتى سن البلوغ (وهذه الألعاب تتناسب مع أعمارهم وأفكارهم التى ليست بالنضج الكافى).

وتختلف أغانى القرى عن مثيلاتها فى المدن من حيث اللهجة الريفية واستعمال مفردات لغوية ورموز خاصة بالبيئة والمجتمع المحيط بها مثل:

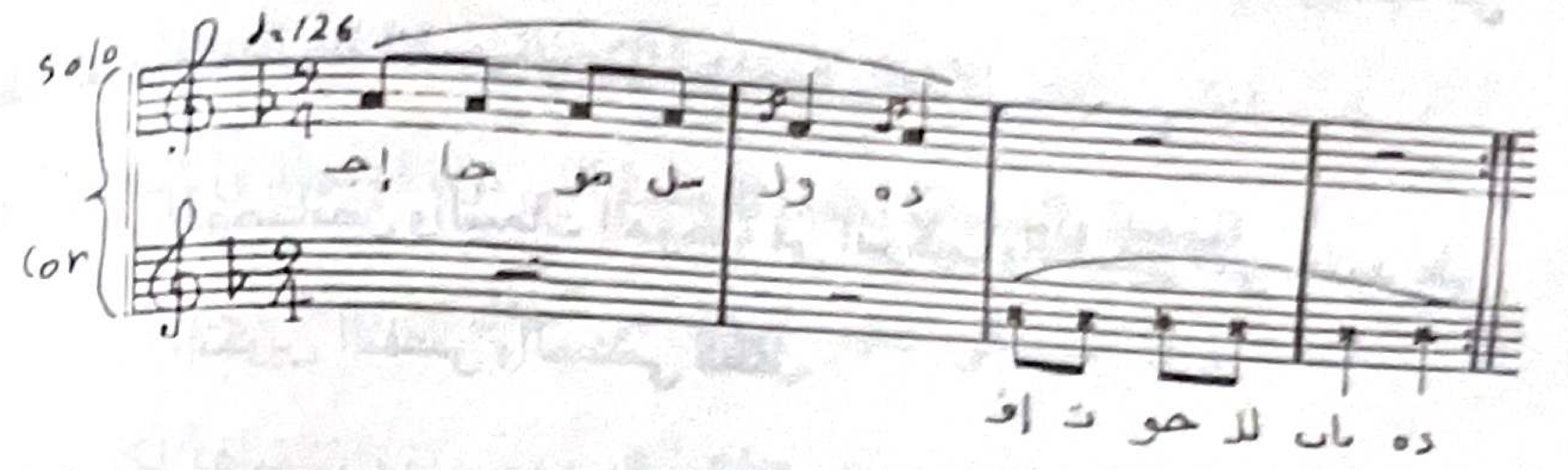
نموذج رقم (٢٢) :

الطفــــــــل : الجَّـامُـوسَـة الْوالْدَه

المـجـمـوعـة : افـتَـحُـولِي البَّـابْ دَهْ

٥ : الجَّـامُـوسَـة الْوالْدَه

- : افتحولى البَاب ده



"انظر التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٣٨"

وتوجد أغان مشتركة بين القرى والمدن تعرفها معظم المجتمعات والطبقات المصرية على اختلافها، فهى أغان متوارثة تمتد جذورها إلى أجيال عريقة، ومحفوظة فى صدور الأفراد حتى وإن تجاوزوا مرحلة الطفولة والشباب، فهى راسخة فى عقولهم، فالأب والأم مثلاً يلقنان أبناءهم وأحفادهم كيف كانوا يغنون ويلعبون.

كما غنى ولعب أسلافهم ومن هذه الأغانى :

الطفـــل : الْمِرْسَالْ جَالْكُمْ بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ

المجموعة : عَايْزِينْ مِينْ بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ

الطفـــل : عَايْزِينْ (هَانى) بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ

المجموعة : تِيجِيبُوا لَه ايهْ بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ

الطفـــل : نِجِيبْ لَه بَدْلَه بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ

المجموعة : مَاتِقْضِيهُوشْ بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ

الطفـــل : كُلْ الدُّنْيَا لِيه بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ

المجموعة : اتفضلُوا خُدُوهْ بِرِيلاً بِرِيلاً بِرِيلِيلَهْ(١)

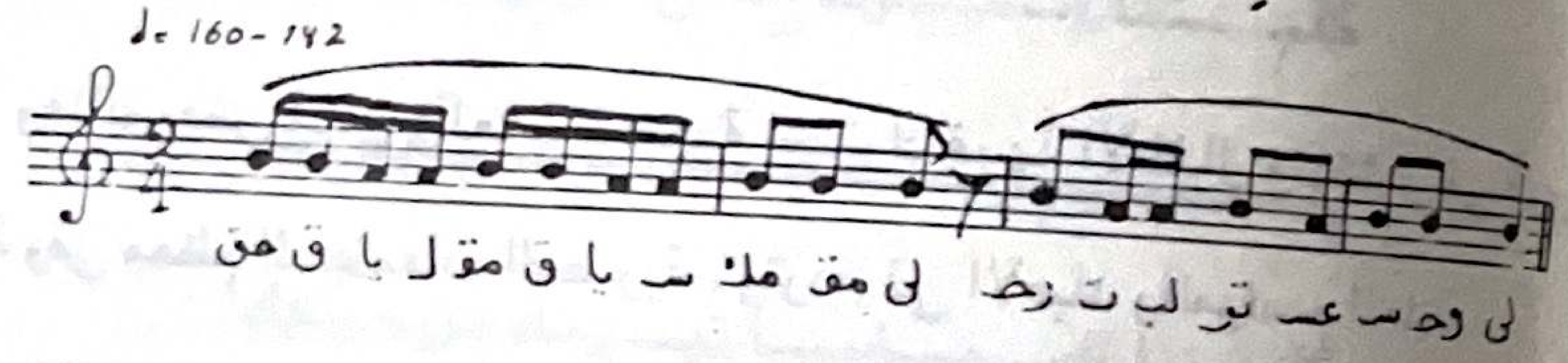
وبعض أغانى الأطفال فى قرى مركز العياط، تبدأ بكلمات مختلفة عن مثيلاتها فى المدن، ولكن تأتى الكلمات موحدة فى منتصف الأغنية حتى نهايتها. وهذه الأغنية جمعتها الدراسة من منطقة البحث وهى :

نموذج رقم (٢٣) :

حُقَّهْ يَا لَمُقَّه يَا سَمَكْ مَقْلِى .. رُحْتِ لِبْتُوعِ السُّوَاحْلِى

جَبْلِى بعَشَرةْ مَلُـــوخِيه .. قَالْلِى اطْبُخِى يَا صَبِيه

قُلْت لُه مَغْـــرفْش اطْبُخْ .. شَمَّرْ ايدُه وِطَبَخْ لِـى



(١) مرجع رقم (٢٥) ص ١١.

"انظر النص كاملاً مع التدوين الموسيقى ص ١٤٠"

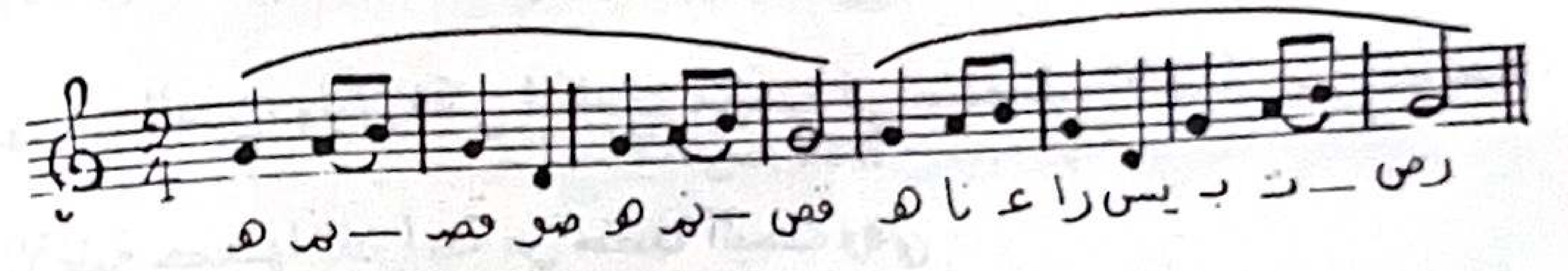
والأغنية السابقة جمعها أكثر من باحث من "القاهرة".. وسنعرض لشكلين من التدوين الموسيقى على نفس النص:

المجموعة : هينا مقص وهينا مقص .. هنا عرايس بتترص
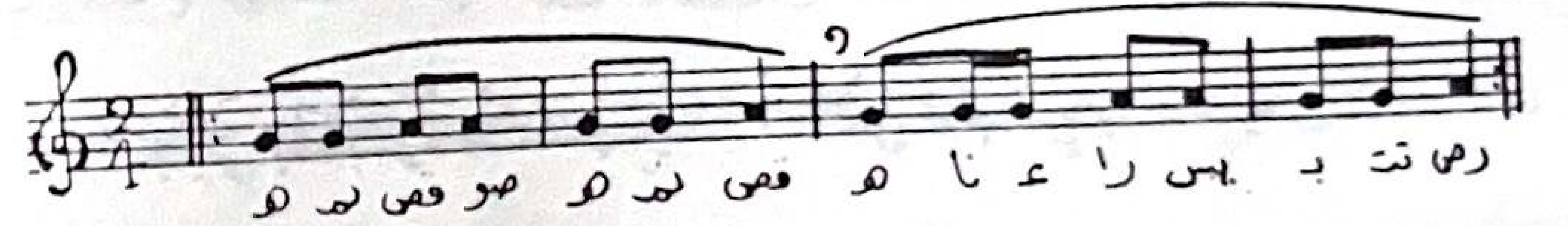
هينا فـاطمـة الحجـازية .. شـعـرهـا ضـانى ضـانى

لفيتـه على حصـانى .. وحصانى فى الخزانه .. إلخ (١)

شكل (١)



شكل (٢)
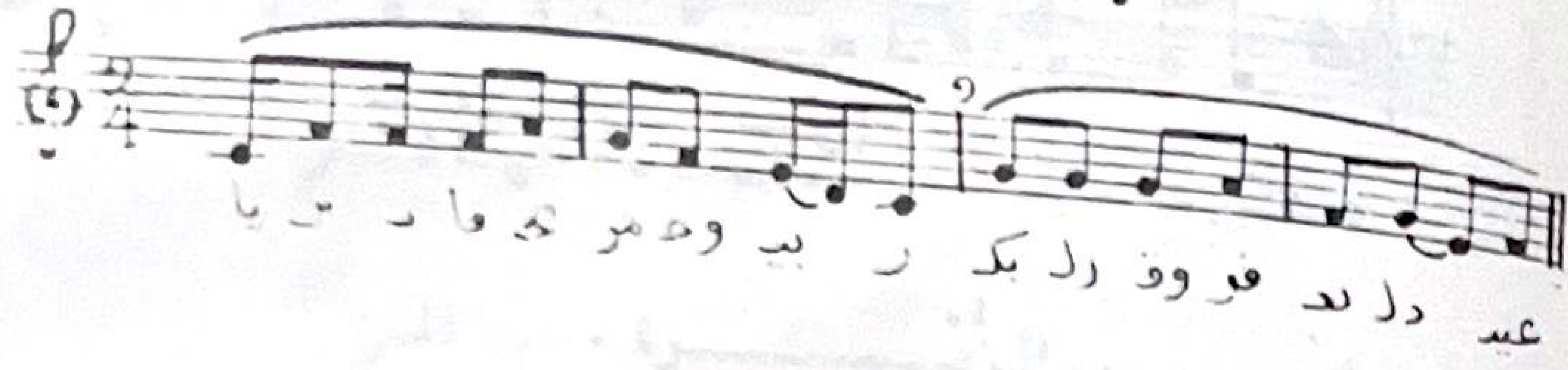


وهناك بعض أغان وألعاب شعبية يشترك فيها الأطفال وتنتشر فى قرى العياط وفى معظم المجتمعات المصرية.. وتردد فى الأعياد والمواسم العامة.

(١) مرجع رقم (٢٥) ص ٣٨.
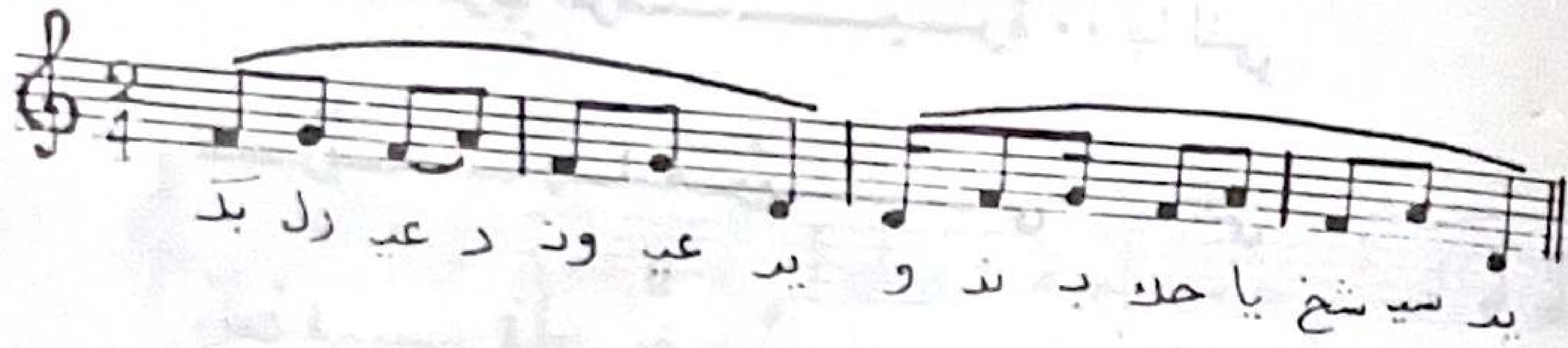
أولاً : أغانى الأعياد :

١ - المجـمـوعـة : **يَا بُرتقَـالَ احْـمَـرْ وكْـبِـيـرْ**

بُكْرَه الوقْـفَـة ويَـغْـدُه العِـيـدْ



٢ - المجموعة : **بُكره العِيدْ ونْعَيّدْ . ونِدبحك يَا شيخ سيد**



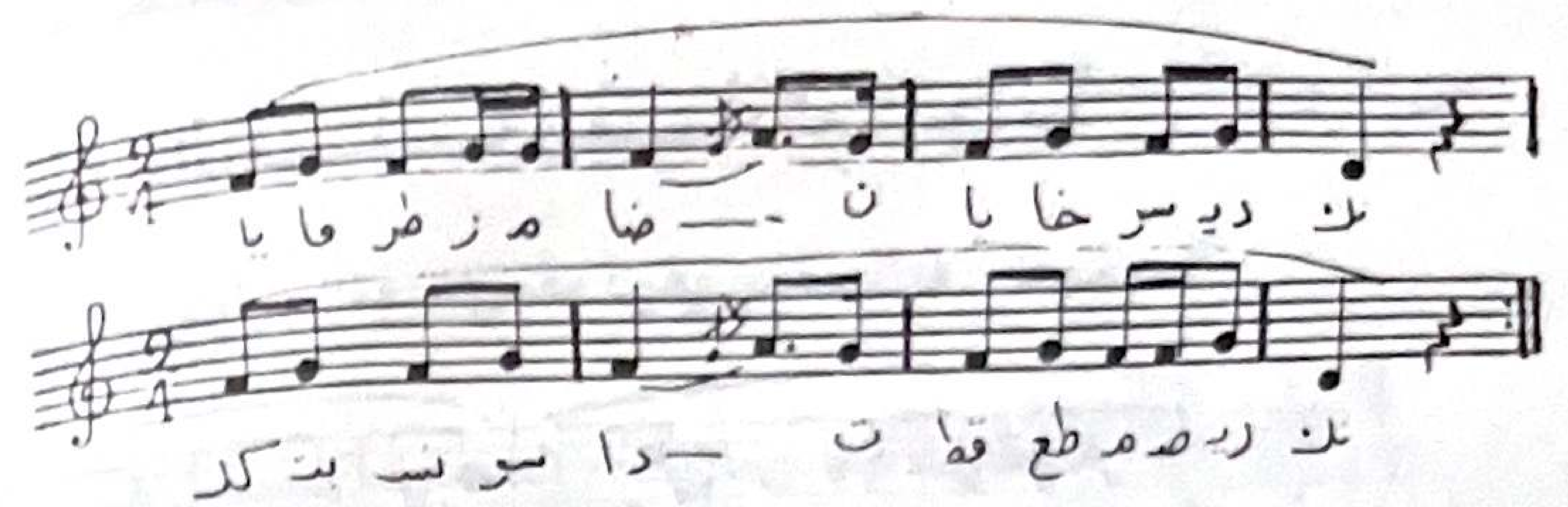
ثانياً : أغانى رمضانية :

١ - المجـموعـة : **يَا فَـاطِرْ رَمضَـانْ يَا خَـاسِرْ دِينَكْ**

كَلْبِتْنا السُّودة تِقَطَّعْ مَصَارِيَنكْ

يا صـايم رمـضـان يا عـابد ربك

كلبـتنا البـيـضـا تبـوسك من خـدك



٢ – المجـمـوعـة : عَلى عِليـوَه .. يَا للي

ضَــــرَبِ الزُّمْـــــيَرة .. يَا للي

ضَرَبْـــــهَا حَـرْيــــــى .. يَا للي

رَنّتْ فـــى قَلْبــــــى .. يَا للي

قَلبى رُصَـــــــــــاصْ .. يَا للي

أحْـمَـــــــدْ رَقَّــــــاص .. يَا للي

رَقّـــاصْ عَلَـــــــــى مِينْ .. يَا للي

عَلَـــى شَـــــــــــاهِينْ .. يَا للي

شَـــــــاهِينْ مَـــا مَـــاتْ .. يَا للي

خَلَّـــــــــــــــــفْ بَنَـــــاتْ .. يَا للي

بَنَاتُـــــــــــــــه تِسْـعَــــه .. يَا للي
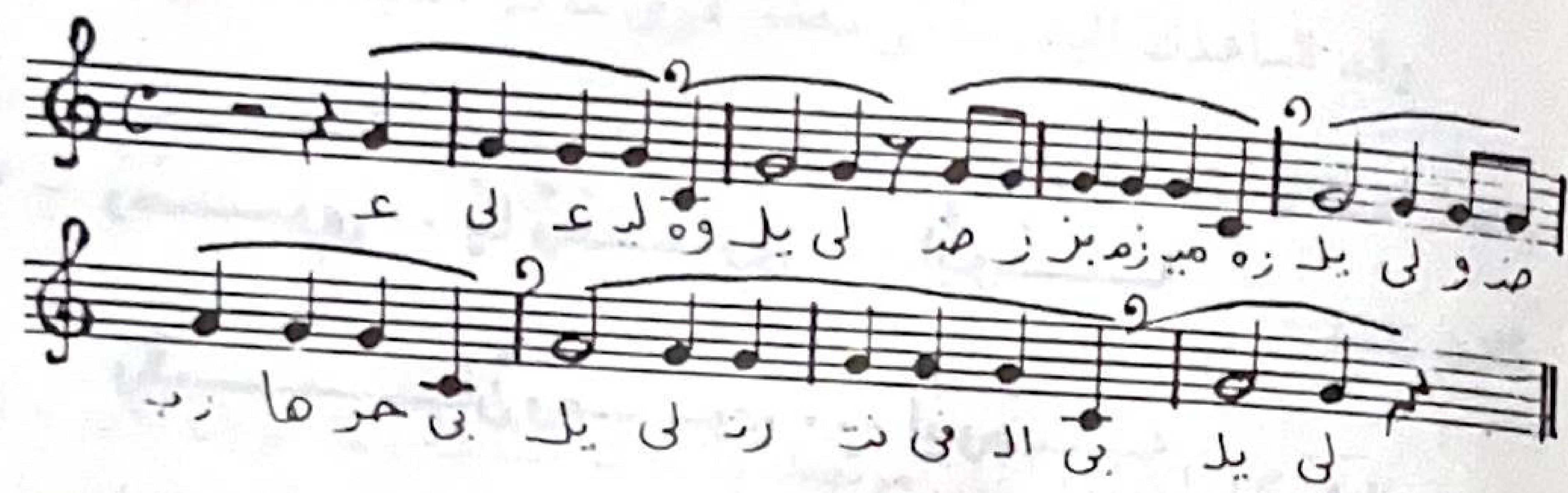
قَـــاعْـــدِينْ عَ الأصـــعَـــــةْ .. يَا للي

وِجَـــتْـــــهُمْ لَسْــعَـــــه .. يَا للي

عَلى عِليـــــــــــوَه .. يَـا لـلـى

ضَـــــرَبِ الزُّمْـــيَــــرة .. يَا للي (١)

التدوين الموسيقى (أغنية على عليوه)
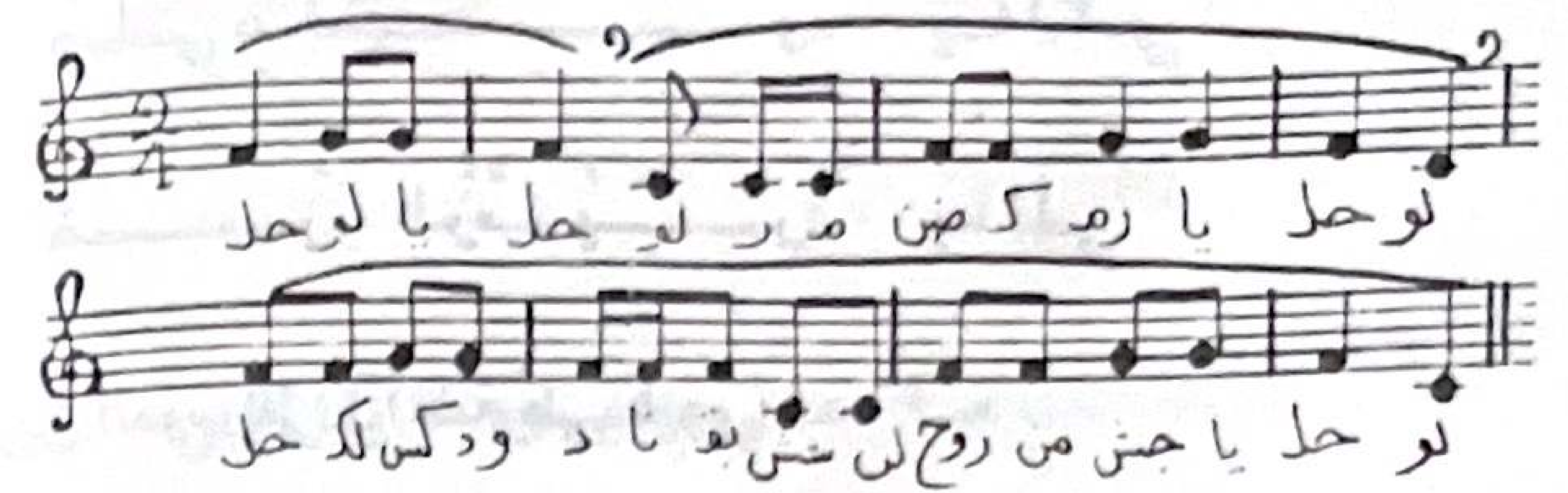


وهذه الأغانى جمعها بعض الباحثين من المدن الكبرى وتردد فى قرى مركز

(١) مرجع رقم (٢٥) ص ٣٦.

العياط وهى :

١ - حَالُّلو يَا حَــــالُّلو . . رَمَضَـــانْ كَرِيمْ يَا حَالُّلو

حل الكُيسْ . . وِادِّينَا بَقْشِيش . . لَنَرُوحْ مَنْجِيشْ يَا حَالُّلو[1]



٢ - وَحَــــوِى . . يَا وَحَــــوِى . . . ايُوحَــــه

وِكُـــمَــــانْ وَحَــــوِى . . . ايُوحَــــه
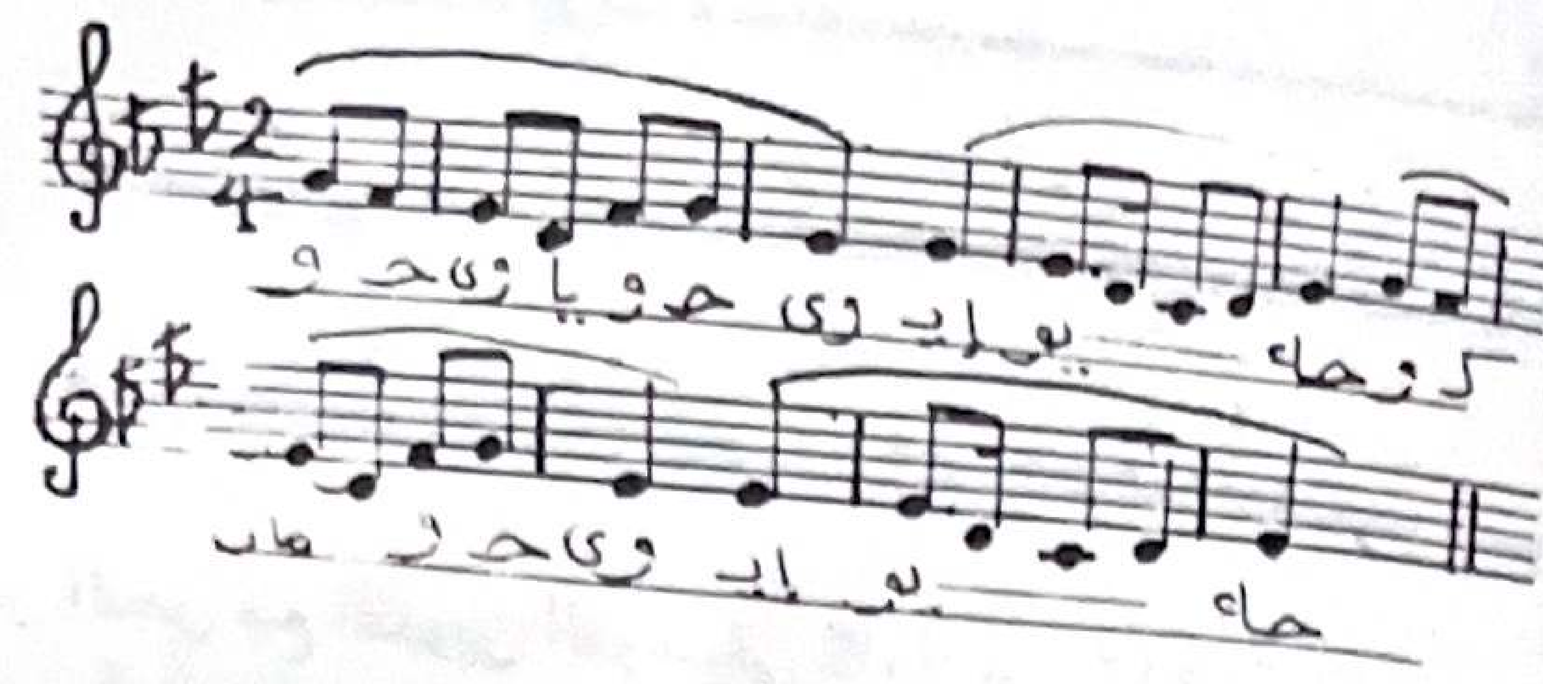
بِنْتِ السُّلطَانْ . . . ايُوحَــــه

لَبْـــسَــــهْ قُــــفْطَانْ . . . ايُوحَــــه

مِنْ بِدَع زَمَــــانْ . . . ايُوحَــــه

وَحَــــوِى . . يَا وَحَــــوِى . . . ايُوحَــــه

(١) مرجع رقم (٢٥) ص ٤١ ، ٤٢.



وتؤدى هذه الأغانى فى شكل تلقائى وبصورة ثابتة متكررة، وفى علاقة وثيقة بين النص واللحن والحركة والإيقاع مما يدل على أصالتها.

وقد شاهدت الباحثة فى بعض قرى مركز العياط أغانى وألعاباً للأطفال تتخذ أشكالاً متعددة تعتمد كلها على الحركة.. وهذه الأشكال يمكن أن تتحدد فى ثلاث نقاط :

الشكل الأول : أغان مرتبطة بالحركة الثابتة : كتحريك الأذرع أو الأرجل فقط مثل :

• يكون الطفلان كل منهما أمام الآخر.. ويتبادلان التصفيق وهما يغنيان بحيث تصفق الكف اليمنى مع الكف اليمنى للاعب الآخر.. والكف اليسرى مع الكف اليسرى للاعب الآخر.. بالتوالى "أى خلف خلاف" ويتخلل كل دورة تصفيقة على كفوفهم.. وهكذا.
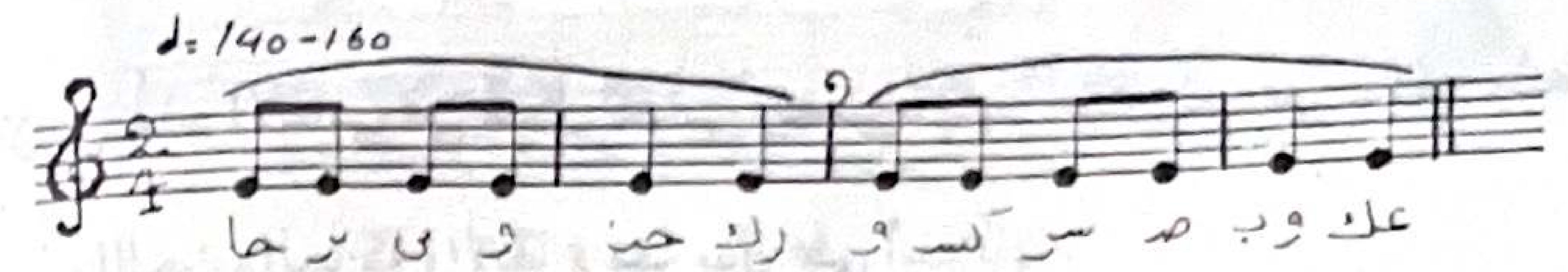
ومن الأغانى التى يرددها الأطفال أثناء هذه اللعبة :

نموذج رقم (٢٤) :

حَـابونى وَحَـابوكْ .. وكَـسْـرْ صَـوبْعكْ

صَـويْعك اللُولـى .. فى طَبقْ بنُّورى

"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٤٣"



ويوجد من هذه الأغانى والألعاب اشكال كثيرة منها :

أن يقف اثنان من الأطفال ويسند كل منهما ظهره على الآخر ويتمايلان إلى الأمام والخلف. وهما يؤديان أغانى منها :

نموذج رقم (٢٥) :

الْـقُـطْ الأعـمى

سَـرَقْ قَـمِـيص

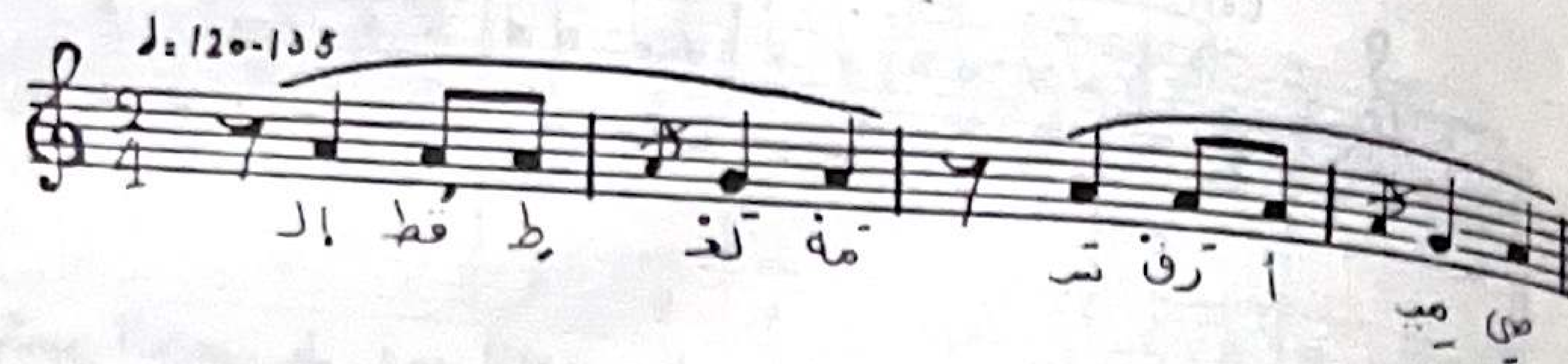
بَـمْـبَ انـجِـليـزى

عَـسْكَرى فُـوقْ

عَـسْكَرى تَـحْـتْ

اخْـص عَـلِـيكْ

يَـا بْتَـاع الـكـحْـكْ



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٤٦"

الشكل الثانى : أغانى مرتبطة بحركات مقيدة بأشكال هندسية مثل الدائرة أو المربع وهو الذى يعتمد فيه اللعب على التمثيل والغناء فى حركة محدودة لا تخرج عن أشكال هندسية مثل : عمل دائرة.. أو مربع.. أو صفين ويتخلل اللعب فيها تمثيلية ساذجة يمثلها بعض الأطفال داخل أو خارج الشكل الهندسى مثل:

يقف اللاعب داخل الدائرة ويصطنع البكاء فتقول له:

المجموعة : **بِتْعَيَّطْ لِيه يَا سُوسُو ؟**
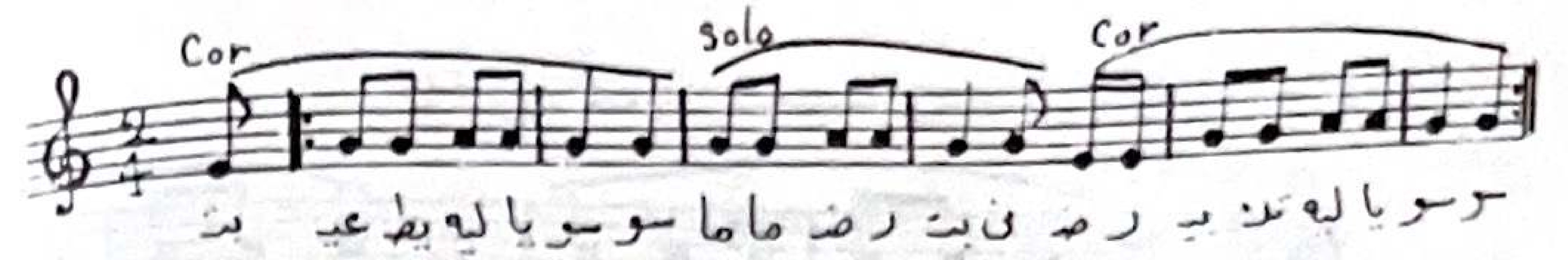
الطفل : **مَامَا ضَرَبِتْنى**

المجموعة : **ضَرَبِتَكْ لِيه يَا سُوسُو ؟**

الطفل : عَلَشَانْ حَبِيبْتِي

المجموعة : حَبِيبْتَكْ مِينْ يَا سُوسُو ؟

الطفل : حَبِيبْتِي دِهِه



ويشير اللاعب على أحد اللاعبين فى الدائرة فيخرج ويأخذ دوره فى التمثيل.

وغير ذلك من أشكال وتمثيليات عديدة تعتمد على الغناء واللعب.

الشكل الثالث : أغانى لا ترتبط بحركات معينة (فهى حرة مثل الاستخفاء والاستغماية).

يعتمد اللاعب فى هذا الشكل على الحركة المتفوقة مع الغناء مثل لعبة "الاستخفاء(*) أو المساكة" .. وفيها يختبىء أحد الأطفال فى مكان ما .. وتقول:
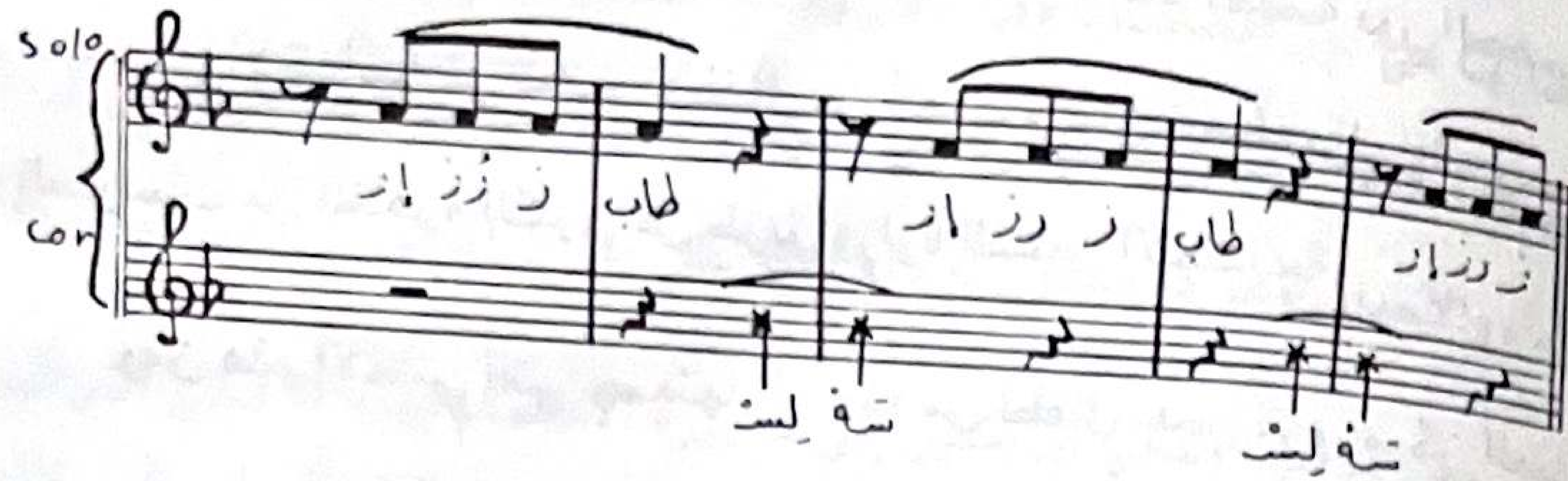
نموذج رقم (٢٦) :

المجموعة : الرُّزِ طَابْ

الطفل المختبىء : لِسَّة

المجموعة : الرُّزِ طَابْ

الطفل المختبىء : لِسَّة



"انظر النص مع التدوين الموسيقى كاملاً ص ١٤٨"

وتتكرر هذه العبارة عدة مرات إلى أن يمتنع المختبىء عن الرد، وتبحث المجموعة عنه إلى أن يجدوه، فيجرى المختبىء منطلقاً، ويلحقون به، وإذا أمسكه أحدهم يأخذ مكانه فى اللعب. وتتكرر هذه اللعبة مع الغناء عدة مرات.

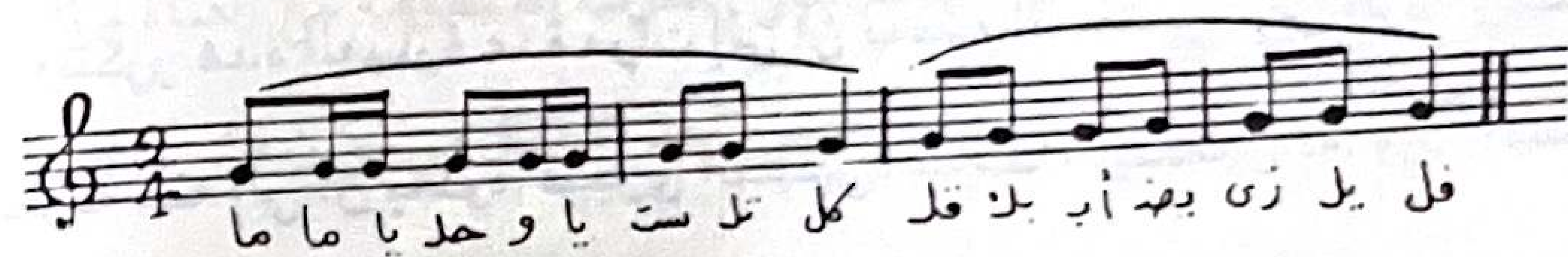
وهكذا كانت الأغانى والألعاب المنتشرة فى قرى مركز العياط التى شاهدتها الباحثة فى زياراتها المتباعدة أو المتقاربة، ولكن هناك ظاهرة تكاد تقضى على هذه الأغانى والألعاب الشعبية المتوارثة، ذلك لأن فتح دور الحضانة فى معظم

قرى مركز العياط ودخول الكهرباء وأجهزة التليفزيون والراديو، أثر تأثيراً مباشراً على الذاكرة الشعبية للأطفال وعلى التقاليد والعادات الاجتماعية والثقافية للكبار والصغار، مما كان له أثره الواضح على أغانى وألعاب الأطفال.

كما لاحظت الباحثة عندما ذهبت إلى بعض القرى فى الآونة الأخيرة أنه رغم وجود بعض الأغانى والألعاب التراثية إلا أنها تأثرت بما تقدمه دور الحضانة والمدارس الإبتدائية فى تعليم الأطفال من ألعاب وأغان. وصلت إلى المدرسين والمدرسات من القاهرة الكبرى عن طريق وزارة الشئون الاجتماعية.
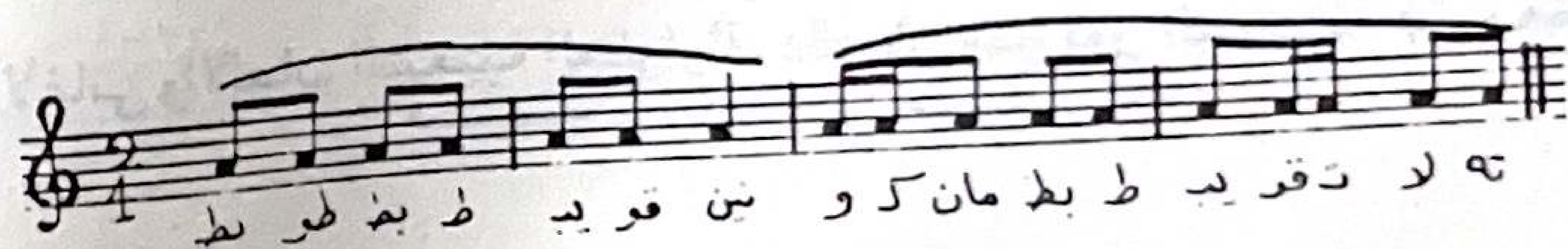
ومن هذه الأغانى التى جمعتها الباحثة من أطفال بعض قرى مركز العياط والتى تأتى فى العادة على درجة صوتية واحدة، لأنها ترسل إلى دور الحضانة بدون نوتة موسيقية ومنها :

١ - مَامَا يَا حِلْوَة يَا سِتّ الْكُلْ .. قَلْبَكْ أَبْيَضْ زَىّ الْفُلْ .. إلخ



٢ - بَطّه وبَطّه يِبْـــقُوا اتْنِين

وِكَمَـــانْ بَطّه يِبْـــقُو تَلاَتَه



وهذه الأغانى تتكرر يومياً للأطفال ومن ثم تعودوا عليها وحفظوها ومارسوا ألعابها فى دور الحضانة وفى منازلهم مع أطفال الجيران والأصدقاء حتى أصبحت هذه الأغانى مسيطرة على عقولهم، تاركين ما كان محفوظاً من تراث الآباء والأجداد، وهو ما سيكون له بالغ الأثر على ميراث المأثور الشعبى فيما بعد.

ومن ثم فإنه ينبغى أن نشير إلى ضرورة الاهتمام بهذه الأغانى التراثية والإسراع بجمعها على أن تكون خامة أساسية يستلهمها الموسيقيون فى عمل أغان مستحدثة للأطفال نابعة من تراثهم الأصيل. ومن هنا يتذوق الطفل ألحاناً سهلة محببة إلى نفسه باعتبار أن هناك تجاوباً وثيقاً بين الألحان الشعبية ونفسية الطفل ولعل مما يبعث على التفاؤل أن هناك دراسة تتجه إلى الاهتمام بهذا الجانب، وإن كنا نرجو المزيد (*).

(*) مرجع سابق رقم (٢٥) ص ٢٠.

ثانياً : تدوين وتحليل

أغانى مرحلة الطفولة

نموذج رقم (١) :

النّنى النّنى (١)

المغنية : النّنى النّنى .. يا حلاوة عَ النّنى

يا أول شهرى ما جتنى ضهرى (٢)

يا خوفى من أهلى يتبروا منى

النّنى النّنى .. يا حلاوة عَ النّنى

دا شهرى الثانى يا هلالى الثانى

ولا كلشى الضانى وحما للنّنى (٣)

النّنى النّنى .. يا حلاوة عَ النّنى

وأدى هل الرابع يا حلاوة عَ الرابع

لا ولده فى الجامع لصلاة النّنى

النّنى النّنى .. يا حلاوة عَ النّنى

وحل الستة يا حلاوه عَ الستة (٤)

---

(١) النني : هو قاع العين الذى لا يمكن رؤيته إلا بالأجهزة العلمية المتخصصة وهو تعبير عن مدى غلاوة الجنين.

(٢) ضهرى : أى ظهرى وتعنى الآلام التى تصيب الظهر أثناء الدورة الشهرية عند النساء.

(٣) حما : المحافظة على الجنين.

(٤) حل : مثل هل وتعنى بدا

على له الدكة للجيلة النّنى (١)

النّنى النّنى .. يا حلاوة عَ النّنى

وأدى هل الثامن يا حلاوة عَ الثامن

لا ولده فى الجامع لصلاة النّنى

النّنى النّنى .. يا حلاوة عَ النّنى
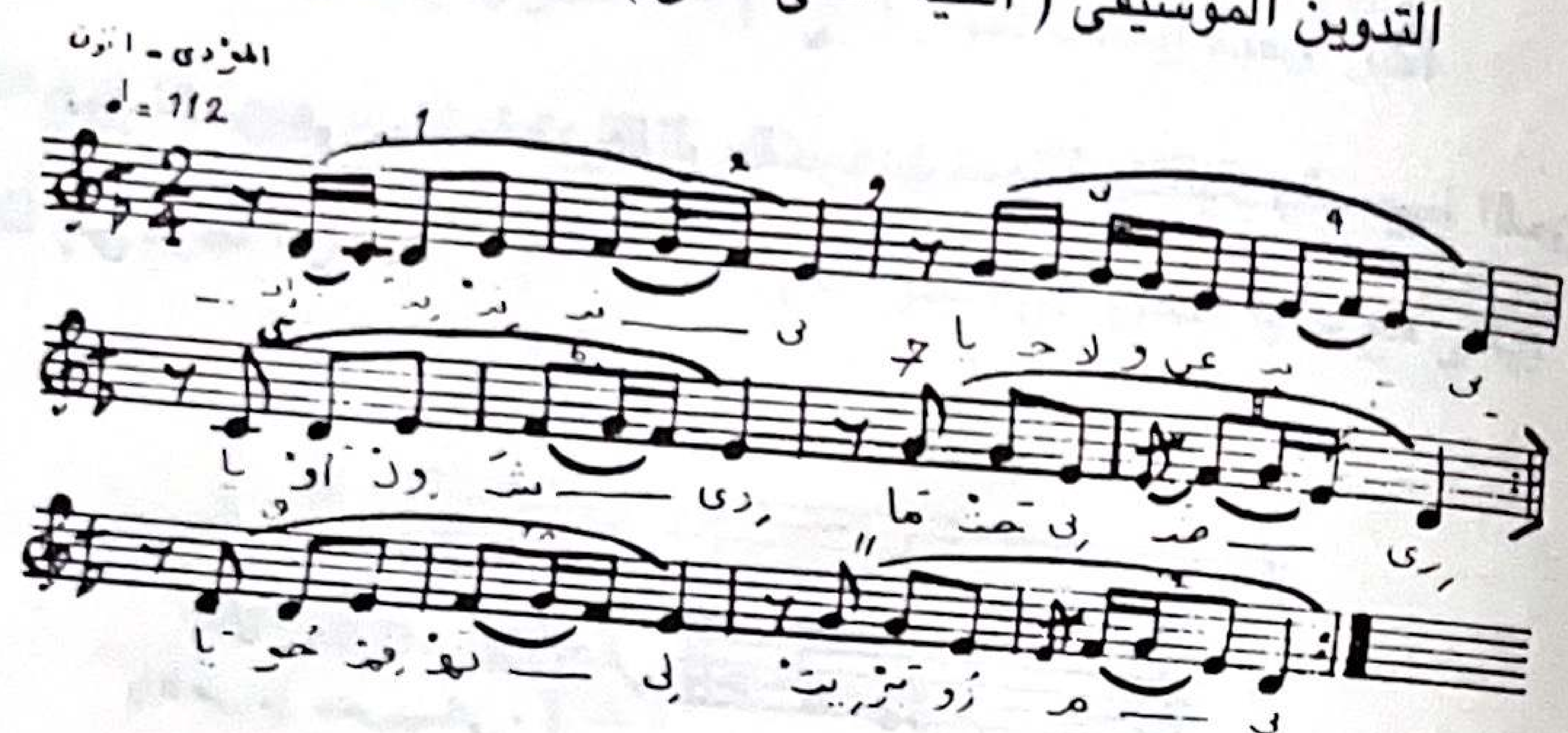
وأدى هل التاسع يا حلاوه عَ التسعة

وادى جات الداية وبنت الداية (٢)

وياتوا حداية ويلاقوا النّنى

النّنى النّنى .. يا حلاوة عَ النّنى

التدوين الموسيقى (أغنية "النّنى النّنى")



---

(١) على له : ارفعى له.

(٢) جات الدايه : حضرت السيدة المولدة لغرض الولادة

١ - البناء اللحنى :

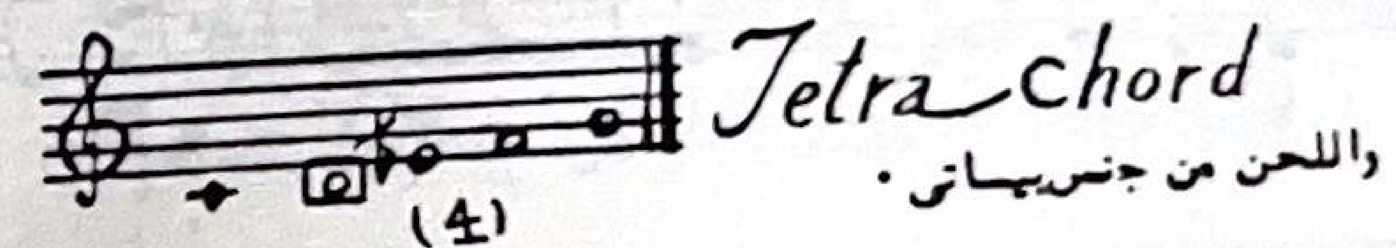
يتكون لحن هذه الأغنية من جملة أساسية واحدة من أربعة موازير فى عبارتين صغيرتين كل منهما مازورتين، ثم تعاد الجملة مع إضافة حليات وتقسيمات تفرضها طبيعة النص اللغوى، ويظهر فى اللحن الحركة النابعة من الإيقاع.

أكبر قفزة لحنية هى بعد الثالثة المتوسطة الصاعدة والهابطة والميزان ثنائى بسيط $\frac{2}{4}$

وتؤدى هذه الأغنية مؤدية واحدة "صولست" ويغلب على الأداء الفرحة والبهجة لقدوم المولود.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة الرست.

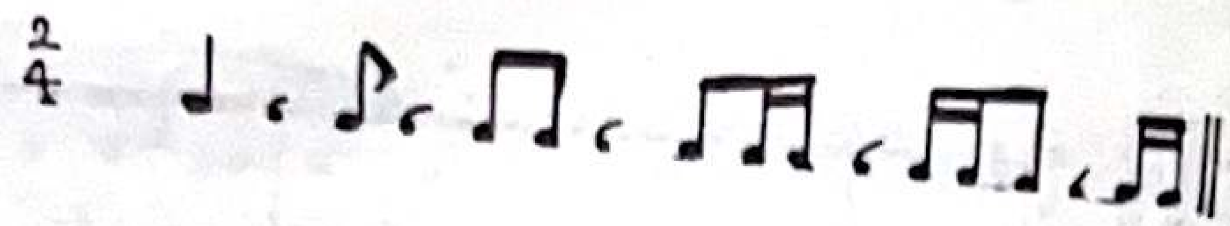


٣ - درجة الركوز :

تؤدى المغنية المنفردة هذا اللحن من جنس البياتى المصور على درجة (البوسلك) وقد دونته الباحثة على درجة (دوكاه) وهى درجة الركوز فيه ليكون الجنس على درجته الأساسية لسهولة التعرف عليه وغناءه.
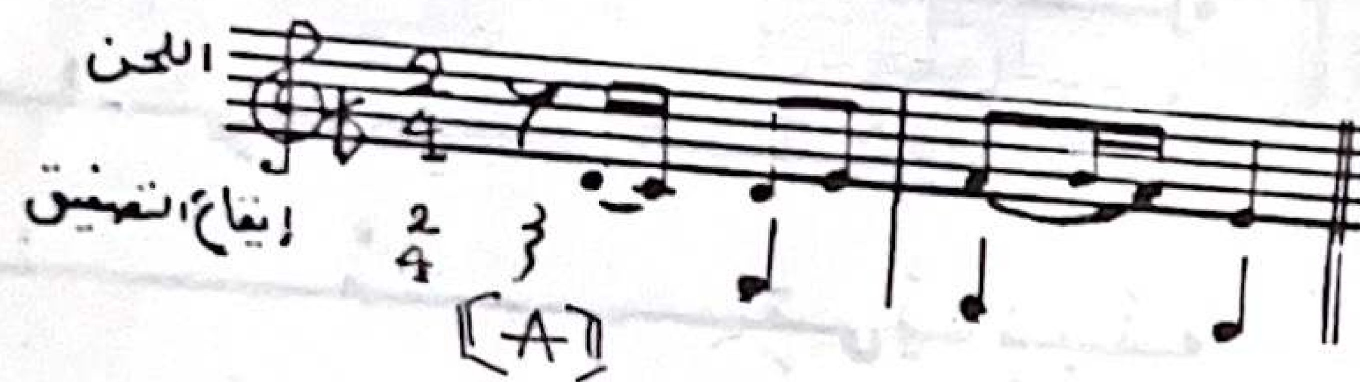
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة فى هذا اللحن لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحده دوبل كروش (♬).

ويصاحب اللحن التصفيق المنتظم كإيقاع مستخدم، ويبدأ بسكتة الكروش ويأتى مع بداية اللحن على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية * جملة لحنية.

٦ - سرعة اللحن قدرها = 112= ♩

عمّتي يا نينة

نموذج رقم (٢) :

المغنية : عَمُّتي يا نِينَه

لِكي كَمْ شهر خِبيلة

المرددات : آه عَمُّتي يا نِينَه

لِكي كَمْ شهر خِبيلة

٥ : آه لِيه الأول اهُوه

- : أهُوه

٥ : ولِلي يِهِلّ عَلينا

- : عَمُّتي يا نِينَه

لِكي كَمْ شهر خِبيلة

٥ : لِيه الثاني اهُوه

- : أهُوه

٥ : ولِلي يِهِلّ عَلينا

- : عَمُّتي يا نِينَه

لِكي كَمْ شهر خِبيلة

٥ : لِيه الرابع اهُوه

- : أهُوه

٥ : ونبي ألعب كِده اهُوه

٥ : ولِلي يِهِلّ عَلينا

- : عَمُّتي يا نِينَه

لِكي كَمْ شهر خِبيلة

التدوين الموسيقى (أغنية "عمّتي يا نِينَة")

التحليل الموسيقى (أغنية " عَمْتِى يا نِينَه ")

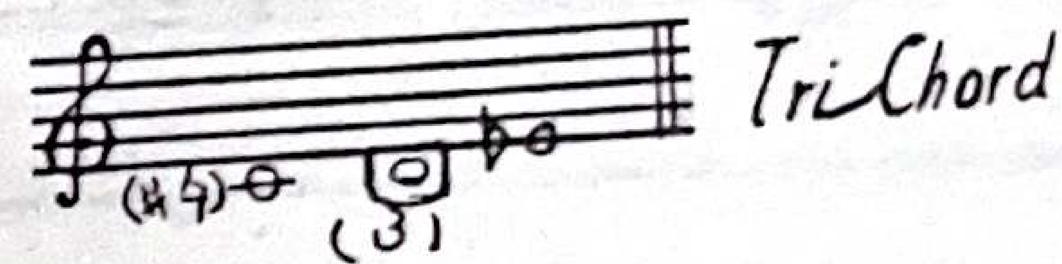
١ - البناء اللحنى :

يبنى هذا اللحن على عبارة لحنية من مازورتين تؤديها المغنية وتكررها المرددات، وتعاد هذه العبارة عدة مرات مع اختلاف بسيط فى الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوى، ويتضح من الدرجات التى تعرضت لها العبارة اللحنية انصاف الدرجات، وهذا يعنى لمس درجة زير كولا، وبذلك يحدث تغيير فى الجنس المقامى المستخدم حيث تأكد أنه من جنس كرد على درجة دوكاه. ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

وأكبر فقرة فى اللحن بعد الثالثة الهابطة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية فى مساحة لحنية قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية وحدودها تبدأ بدرجة (راست) وتنتهى بدرجة كود وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة عربة زيركولا، حيث يأتى الركوز على الدرجة الثانية.



٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) **Re**
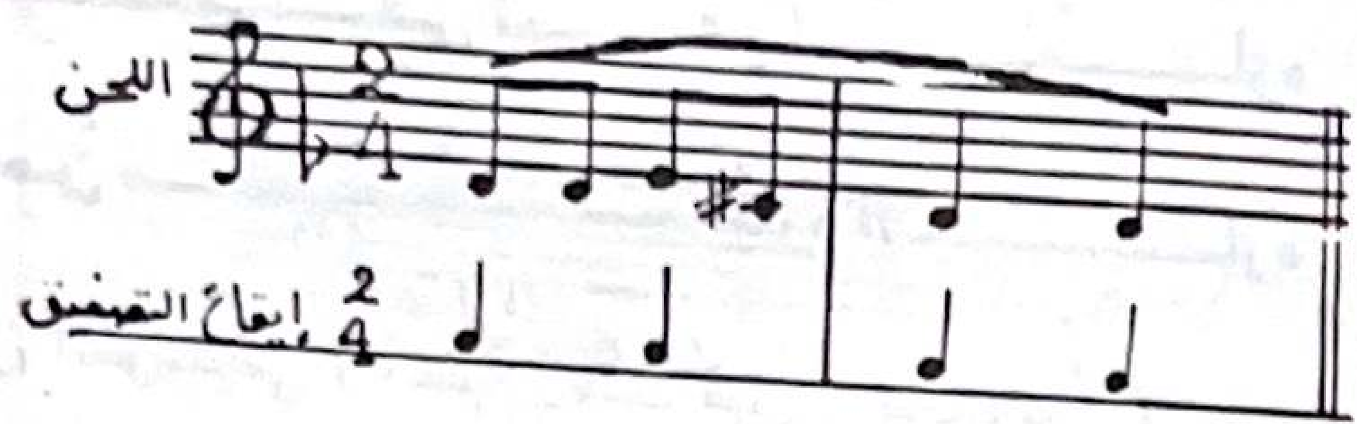
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى صياغة هذا اللحن أشكال إيقاعية متنوعة لا تخرج عن الآتى:



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (𝅘𝅥𝅯)

يصاحب اللحن التصفيق كإيقاع مستخدم ولا يوجد أية مصاحبة آلية ويأتى على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة.

٦ - سرعة اللحن قدرها : 112 = ♩

كُنت فِينْ يَا صَابرِينْ

نموذج رقم (٣) :

المغنية : كُنت فِينْ يَا صَابرِينْ(١)

كُنتِ جُوهْ (٢) الْمَصَارِينْ

جيتى منين يا صابرين

مِن مِعَايْرِة النَسَاوِين

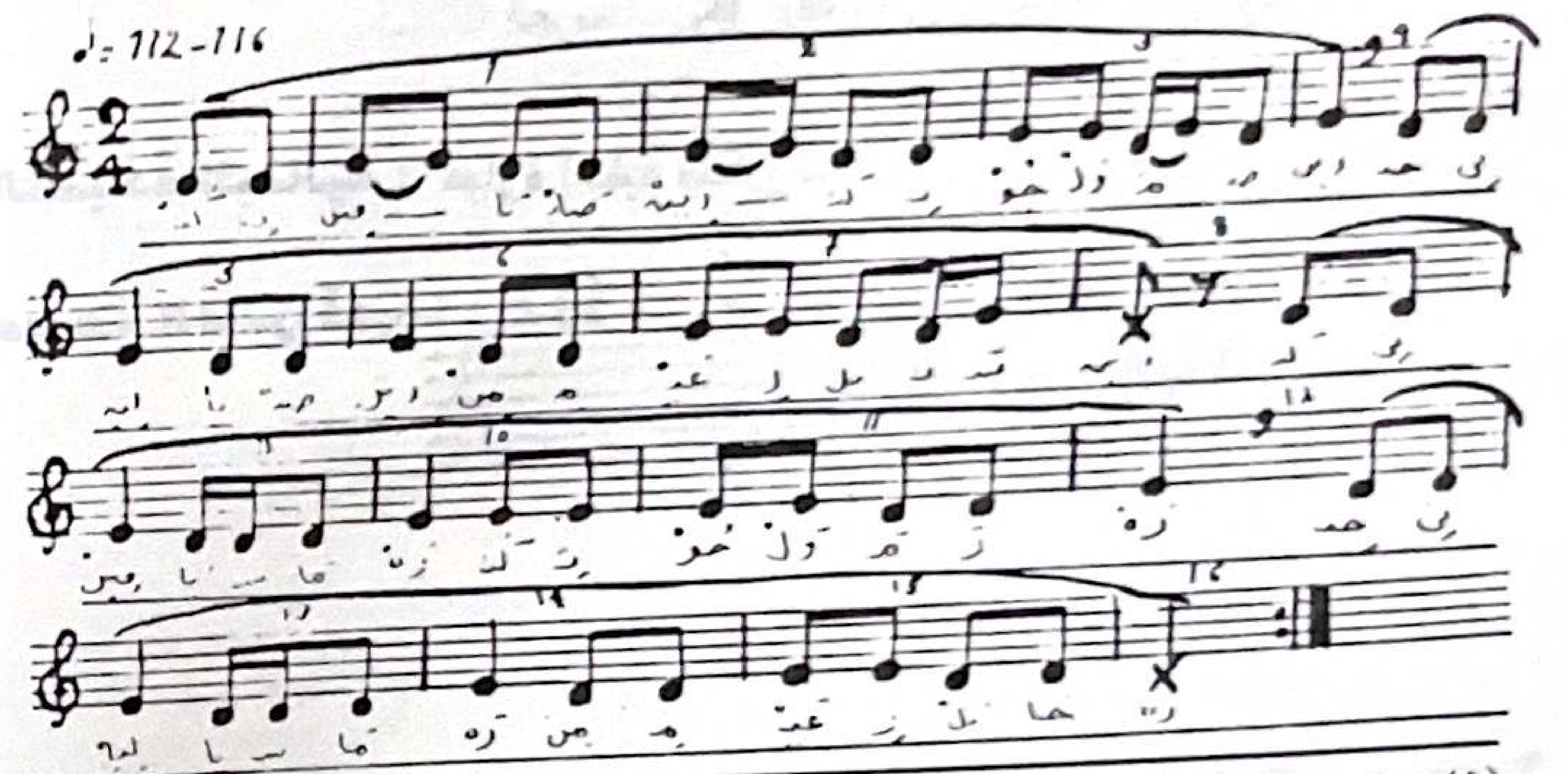
كُنتِ فِينْ يَا سَمَارِه

كُنتِ جُوهْ الْمَرَارِه

جِيتِى لِيهْ يَا سَمَارِه

مِن مِعَايْرِة الجَارِه

التدوين الموسيقى (أغنية "كُنت فِينْ يَا صَابرِينْ")



(١) صابرين : اسم يطلق على المولود ويدل على صبر المرأة التى انتظرت فترة طويلة لحدوث الحمل

(٢) جوه : تعنى فى حشاء الأم.

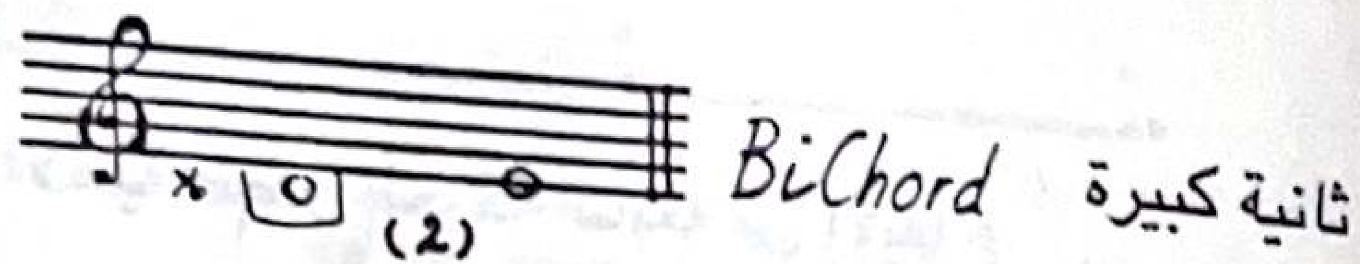
التحليل الموسيقى (اغنية " كُنتِ فِينْ يَا صَابرِينْ ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة أساسية تتكون من أربعة مازورات تبدأ من أناكروز المازورة (١) وتنتهى فى الزمن الأول من المازورة (٤) وتكرر هذه الجملة حيث يوجد بعض التقسيمات الإيقاعية المختلفة التى يتطلبها طبيعة النص عند التكرار. ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

تدور الحركة اللحنية لهذه الأغنية فى مساحة قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين، وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة غير مرتكزة على نغمة صوتية معينة.

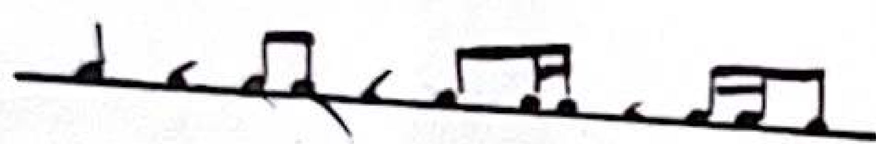


ثانية كبيرة

٣ - درجة الركوز : درجة (الدوكاه).

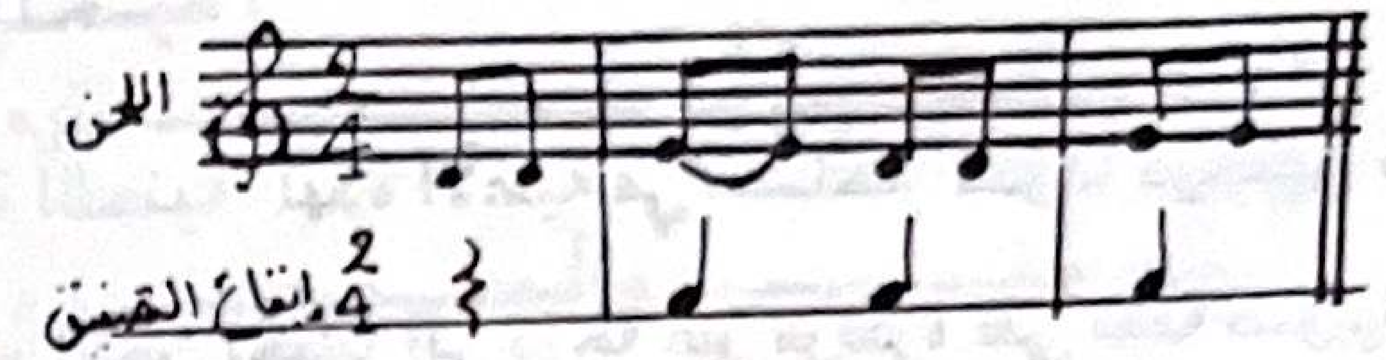
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن الآتى :



وأكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - واصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

ولا توجد مصاحبة آلية فى الأداء ولكن يظهر فى هذه الأغنية الشكل الإيقاعى المنتظم البسيط والبناء النغمى ذو المسافات القريبة ويستخدم التصفيق المنتظم الذى يأتى مع اللحن على النحو التالى :



ويظهر فى هذه الأغنية عنصر الحركة التابعة من الإيقاع.

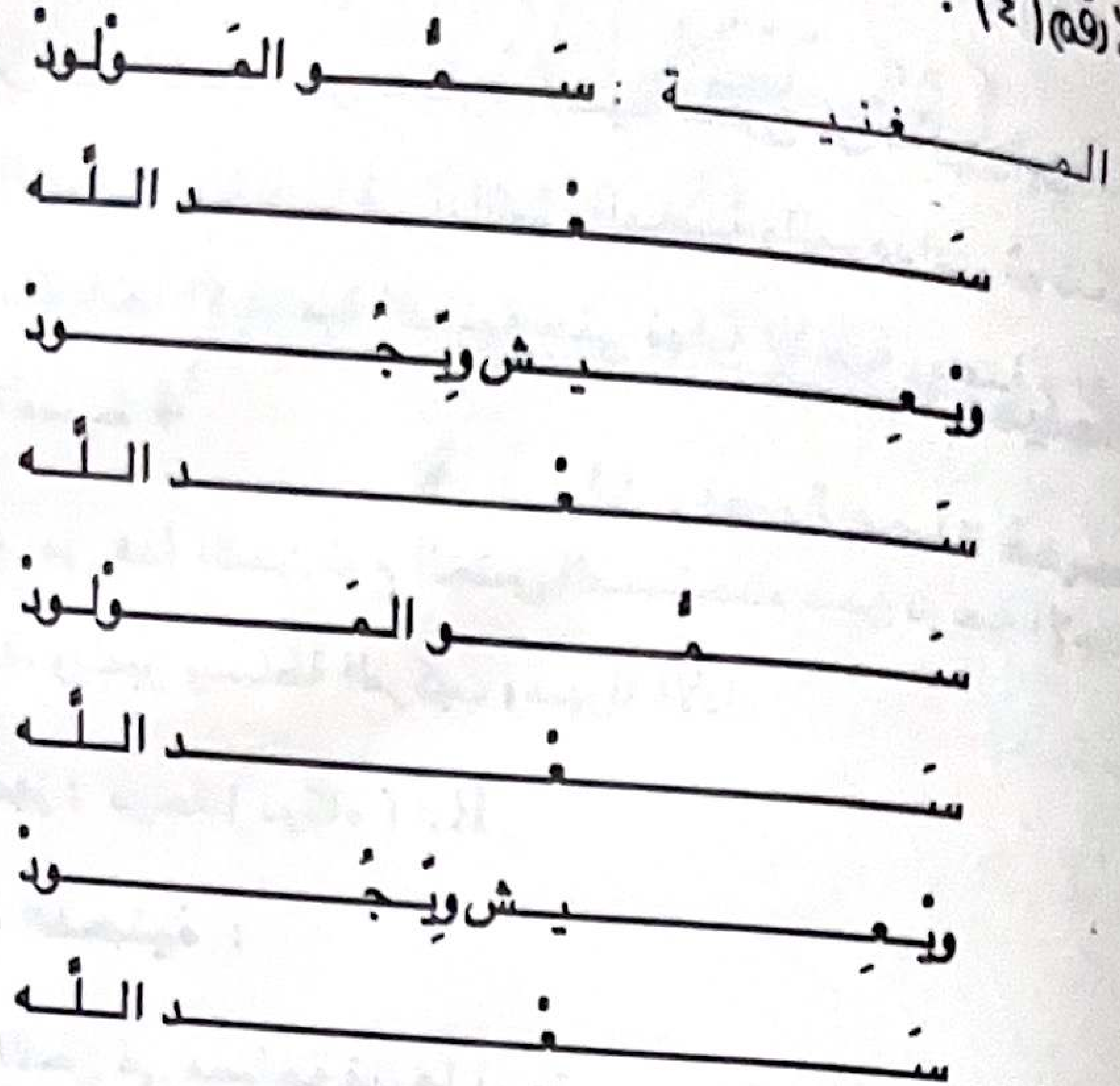
ولاحظت الباحثة أن المغنية تجزء النوار إلى ضغطين إيقاعيين فى العبارة الأولى وهذا ما تتميز به أغانى التهنين والترقيص والميلاد.

٥ - **الصيغة البنائية** : جملة لحنية (A.)
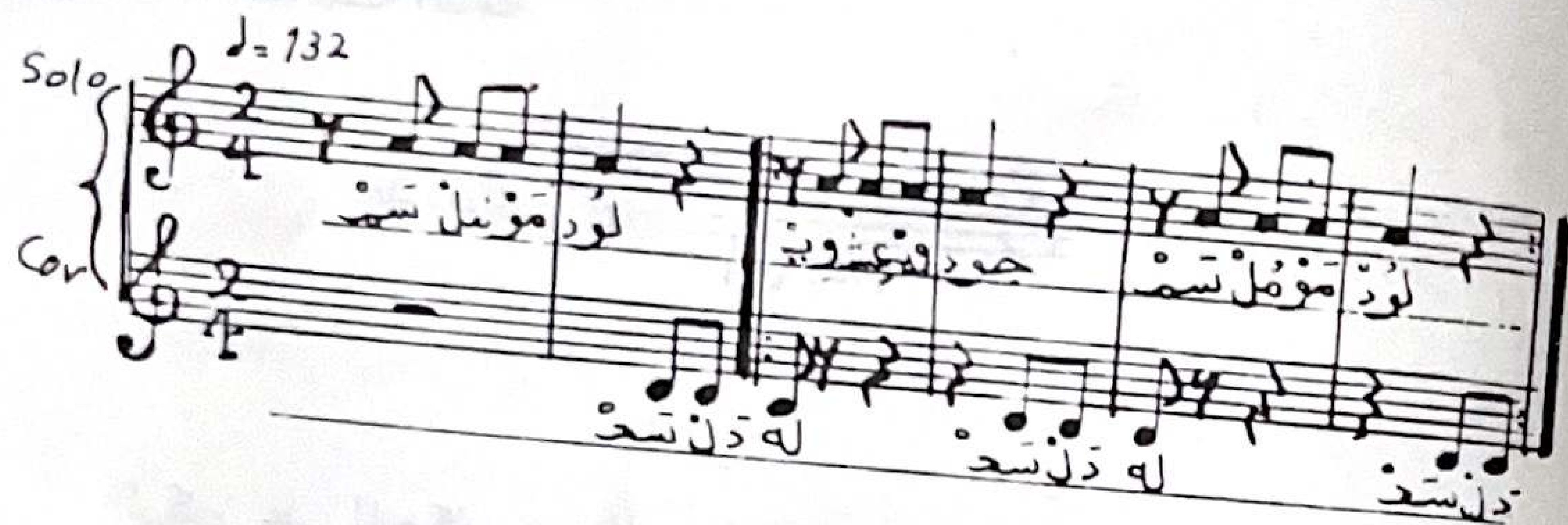
٦ - **سرعة اللحن قدرها** : ♩ = 112 - 116

سَمُّو المولُود

نموذج رقم (٤) :



التدوين الموسيقى (أغنية " سَمُّو المَوْلُودْ ")



(١) يجود : أن يكون كريماً.

التحليل الموسيقى (أغنية " سَمُّو المَولُودْ ")

١ - البناء اللحنى :

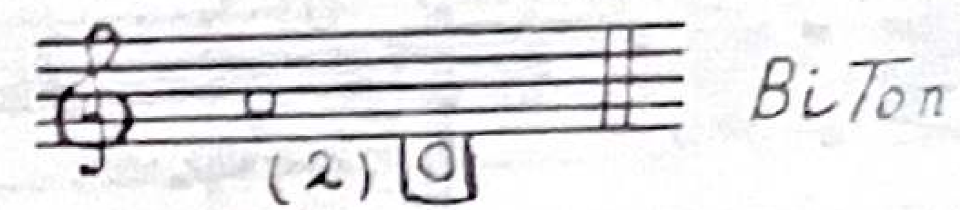
يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية تتكون من مازورتين، تأتى فى شكل السؤال والجواب، ويتناوب فى أدائها المغنية والمرددات، ثم تتكرر هذه العبارة بنفس مكوناتها الإيقاعية اللحنية حتى نهاية الأغنية ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

ولا يتضح من هذا اللحن نوع الجنس المستخدم غير درجة الإستقرار والدرجة الخامسة، ويتميز ببساطة التركيب وسهولة الأداء.

٢ - درجة الركوز: درجة (دوكاه) **Re**

٣ - المساحة اللحنية :

يدور هذا اللحن فى مساحة قدرها درجتين صوتيتين غير متتاليتين درجة الحسينى وهى الدرجة العليا، ودرجة "دوكاه" وهى الدرجة السفلى حيث يفصل بينهما بعد الخامسة التامة.



الركوز على الدوكاه وهى الدرجة السفلى.

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة فى هذا اللحن هى :



ويصاحب اللحن آلة الدربكة ويأتى الإيقاع على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 132 = ♩

يَا حَلَاوةْ لِيلْتُه

نموذج رقم (٥) :

المغنية : يَا حَلَاوةْ لِيلْتُه

المرددات : يَا حَلَاوةْ لِيلْتُه

زغرتيلهُ يا خالتُه

يَا حَلَاوةْ لِيلْتُه

يَا حَلَاوةْ عمتُه

يَا حَلَاوةْ عمتُه

زغرتيلهُ يا عمتُه

يَا حَلَاوةْ زفتُه

يَا حَلَاوةْ زفتُه

زغرتيلهُ يا عمتُه

التدوين الموسيقى (أغنية " يَا حَلَاوةْ لِيلْتُه ")

التحليل الموسيقى (أغنية " يا حلاوة ليلته ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة واحدة من مازورتين وتبدأ العبارة من المازورة الأولى وتنتهى على النوار الثانية من المازورة الثانية وتكرر مغنية أخرى نفس العبارة من النوار الأولى للمازورة الثالثة إلى النوار الثانية من المازورة الرابعة وتعاد هذه العبارة بالتناوب بين المغنيتين حتى نهاية الأغنية.

ويصاغ اللحن فى ميزان ثنائى بسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يسير لحن هذه الأغنية على درجتين صوتيتين يفصل بينهما نصف تون.



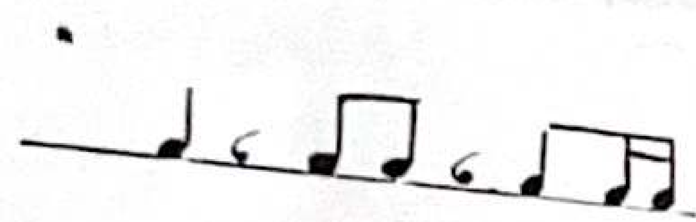
Bichord

ثانية صغيرة

٣ - درجة الركوز : الدوكاه

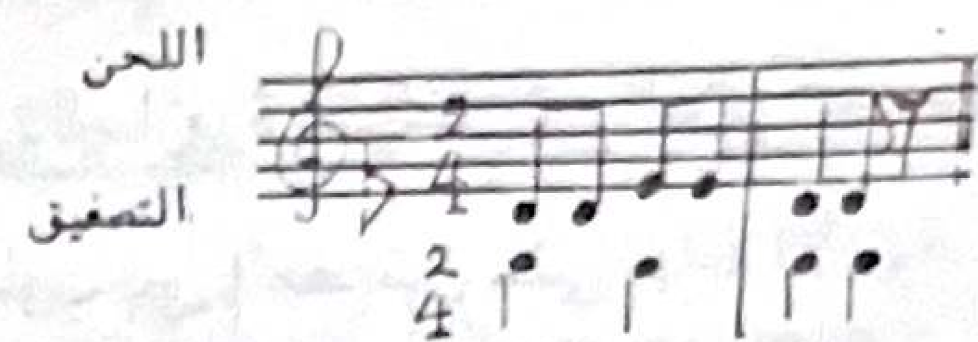
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

الشكل الإيقاعى المستخدم فى هذا اللحن لا يتعدى الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - أصغر وحدة إيقاعية الكروس (♪).

ولا يستخدم أية آلة إيقاعية مع هذا اللحن وإنما يصاحبه التصفيق المنتظم مع بدء كل نوار حيث يأتى على النحو التالى :



٥ - **الصياغة البنائية** : عبارة لحنية متكررة.

٦ - **سرعة اللحن قدرها** : ♩ = 113

يَمُّ الصُّغير زَوَقِى غُرباله

نموذج رقم (٦) :

المغنية : يَمُّ الصُغَير زوقِى غُربَاله

يَمُّ الصُغَير زوقِى غُربَاله

والسَّعْدِ خَدْ مِن يَدِنَا وِدَّالُه

إسمع كلام أمك

إسمع كلام أبوك

إوع العيال فى الشارع يغلبوك

رَبِّنَا يَا رَبِّنَا يِكبَر ويبا أدِّينَا

رَبِّنَا يَا رَبِّنَا يِكبَر ويبا أدِّينَا

يَمُّ الصُغَير زوقِى غُربَاله

يَمُّ الصُغَير زوقِى غُربَاله

والسَّعْدِ خَدْ مِن يَدِنَا وِدَّالُه

يَمُّ الصُغَير زوقِى غُربَاله

يَمُّ الصُغَير زوقِى غُربَاله

---

(١) يم : يا أم .

(٢) خد : أخذ

(٣) وداله : أعطى على له.

(٤) يبأ : يبقى.

(٥) ادينا : يصبح فى مثل عمرنا .

والـزُّهـر خَـــــــدْ مِـن يَـدْنَـا وِادْالُـه

يَـمُّ الصُّـــــغَـــــيــــرْ زوْقي غُــــرْبَـالُـه

يـلا يا ست العـــــريــس
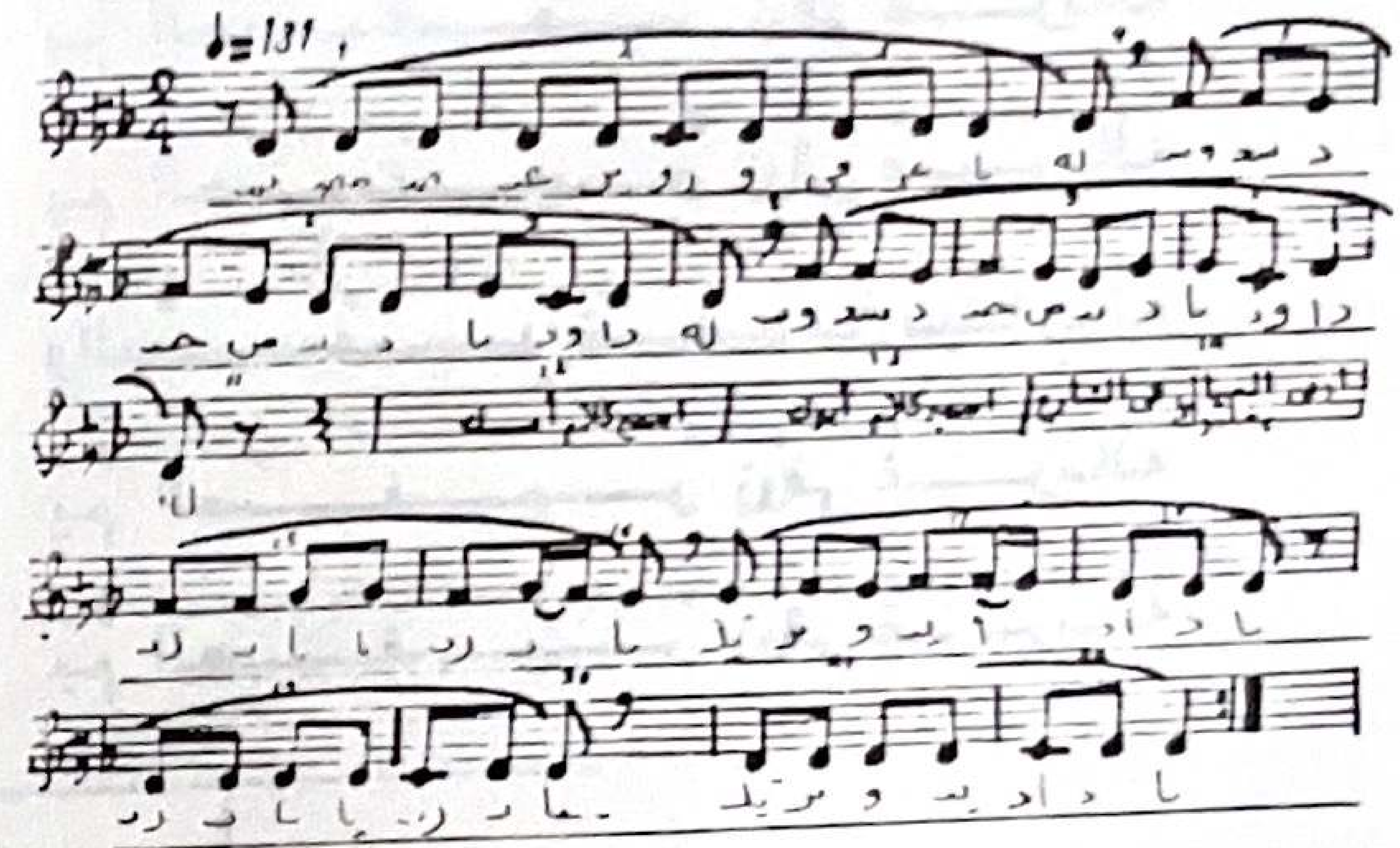
يـلا يا خـــالة العـــريس

يـلا يا عـــمـة العــريس

عـــايزين البـــقـــشــيش

اللى عاشق النبى يصلى عليه

التدوين الموسيقى (" يَمُّ الصُّغَيرْ زوقّي غُرْبَالُه ")



التحليل الموسيقى (اغنية " يَمُّ الصُّغَيرْ ")

١ - البناء اللحنى :

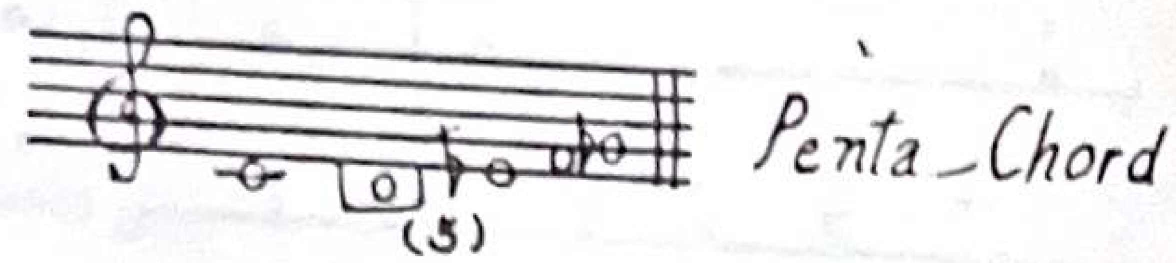
يتكون اللحن من جملتين لحنيتين يفصل بينهما جزء إلقائى يأتى بلغة الحوار العادى، وتنقسم الجملتين إلى عبارات لحنية حيث تتميز بالتكرار أحياناً مع اختلاف بسيط فى الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوى.

ويتميز اللحن بتسلسل وتتابع النغمات وأكبر قفزة لحنية لا تتعدى بعد الثالثة الصغيرة الصاعدة أو الثالثة المتوسطة الهابطة.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور هذا اللحن فى مساحة قدرها خمسة درجات صوتية متتالية :



واللحن من جنس صبا على درجة " دوكاه". **Re**

٣ - درجة الركوز: درجة (دوكاه) **Re**

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى اللحن أشكال إيقاعية بسيطة يبنى عليها اللحن وهى :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

ولا يوجد لهذا اللحن أية مصاحبة إيقاعية.

٥ - الصيغة البنائية للحن : جملتين لحنيتين (A . B)

٦ - سرعة اللحن قدرها : ♩ = 131

هِلْلُولو يَا هِلْلُولُو

نموذج رقم (٧) :

الأغنيـــــة : هِلْـلُـوُلـو يَـا هِـلْـلـوُلـو

خلّـى الصّــــايغ يِـصْـغــــمِلُو

يِصْغــــــــمِلُو حَلَق دَهَب

تِسْكَغلو عَلى وِدْنُو

هِلْلُولُو يَا هِلْلُولُو

خلّى الصّايغ يِصْغمِلُو
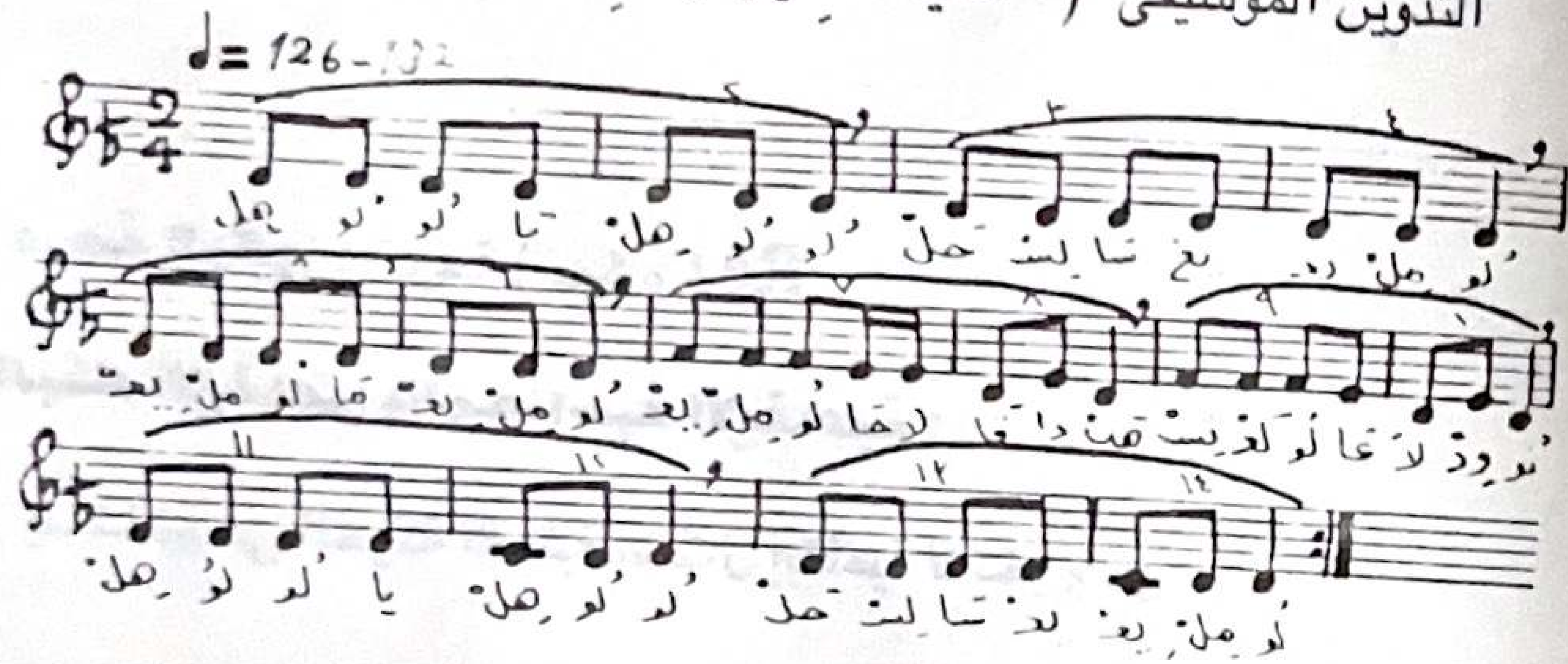
هِلْلُولُو يَا هِلْلُولُو

خلّى الصّايغ يِصْغمِلُو

يِصْغمِلُو حَلَق دَهَب

تِسْكَغلو عَلى وِدْنُو

التدوين الموسيقى (" اغنية " هِلْلُولُو يَا هِلْلُولُو ")



التحليل الموسيقى (" اغنية " هِلّولُو يا هِلّولُو ")

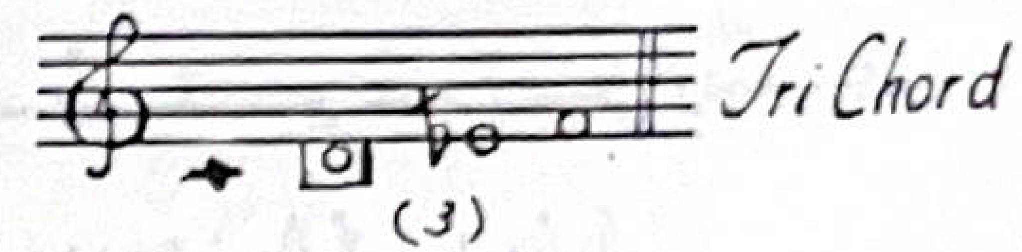
١ - البناء اللحنى :

يتكون اللحن من عبارة لحنية متكررة مع اختلاف بسيط فى الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف تقطيع حروف الكلمات، وتنتهى العبارة وتكرارها بدرجة الركوز "دوكاه" ويتميز لحن هذه الأغنية بتتابع وتسلسل النغمات إذ أن أكبر قفزة لحنية هى مسافة الثالثة الصغيرة التى تفصل العبارات عند التكرار.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$.

١ - المساحة اللحنية :

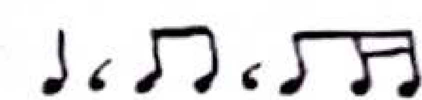
يدور اللحن فى مساحة لحنية قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية وحدودها تبدأ من درجة دوكاه وتنتهى بدرجة جهاركاه وقد يهبط اللحن أحياناً إلى درجة راست. واللحن من جنس (بياتى).



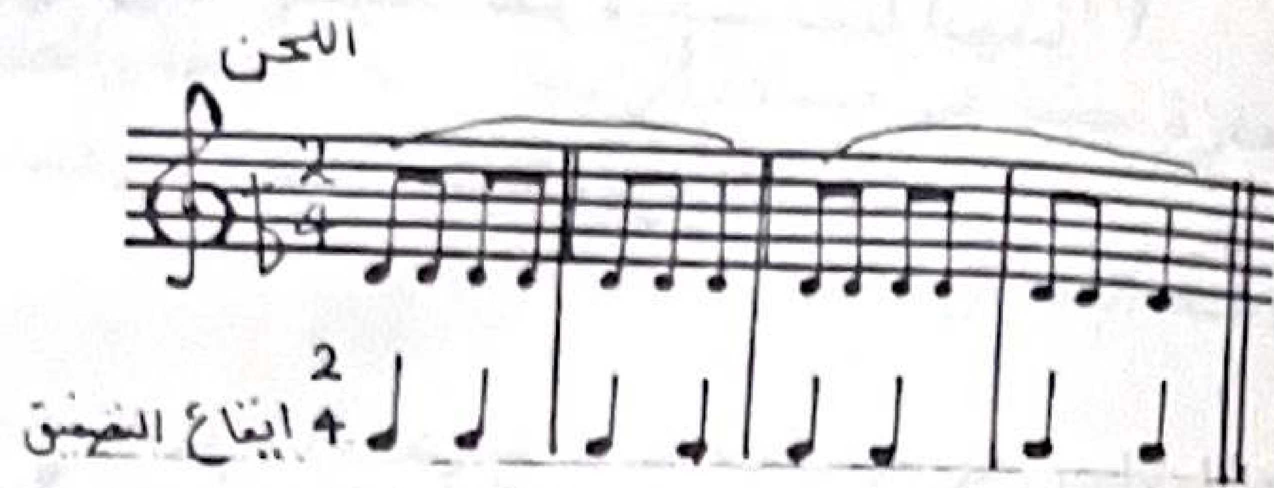
٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى الحركة اللحنية أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



ولا يوجد لهذا اللحن أية مصاحبة آلية إيقاعية وإنما يصاحبه التصفيق المنتظم فقط والذى يأتى على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 126 - 132 = ♩

حلقاتك برجلاتك

نموذج رقم (٨) :

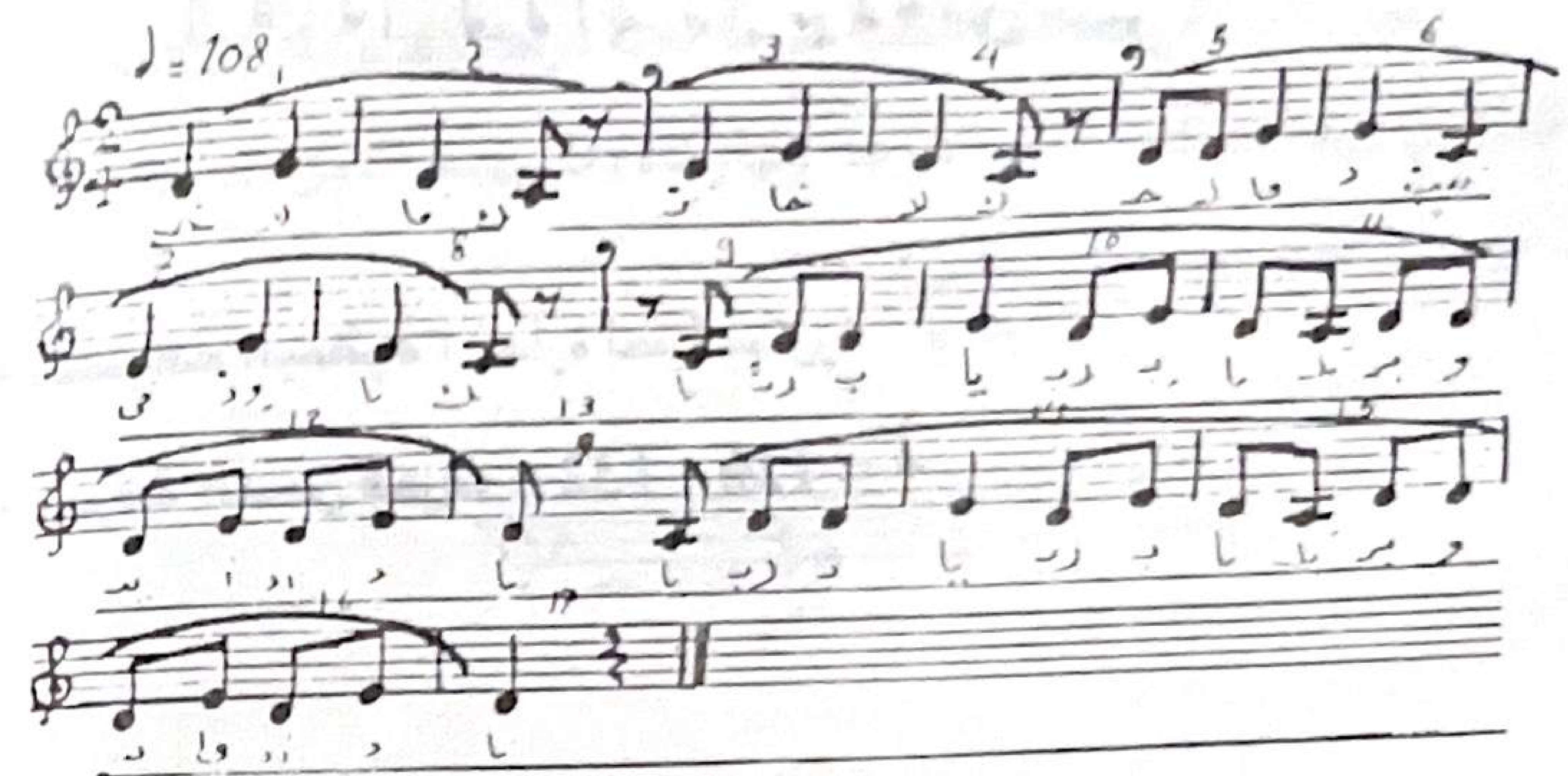
المـــــغنيـــــة : حلقـــــاتك برجـــــلاتك (١)

حـلـقـــــــــة دهـب فـى ودنـاتـك (٢)

يارب يا ربنا يكبر وبنـــــا أدينا

يارب يا ربنا يكبر ويبـــــا أدينا (٣)

التدوين الموسيقى (أغنية "حلقاتك برجلاتك")



(١) برجلاتك : لفظ مبهم مأثور.

(٢) ودناتك : اذانه.

(٣) أدينا : يكبر الطفل ويصبح فى عمر المؤدين لهذه الأغنية.

التحليل الموسيقى (أغنية " حلقاتك برجلاتك")

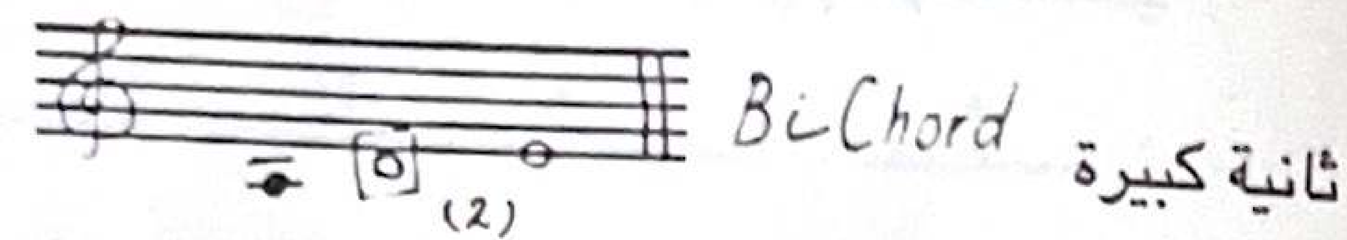
١ - البناء اللحنى :

يتكون اللحن من عبارتين أساسيتين كل عبارة من مازورتين، حيث تتكون العبارة الأولى من المازورة ١ ، ٢ والعبارة الثانية من المازورة رقم ٩ - ١٣، وتتميز العبارات بالتكرار وبساطة التركيب ويصاغ اللحن فى ميزان ثنائى بسيط $\frac{2}{4}$

وأكبر قفزة لحنية هى مسافة الرابعة التامة الهابطة والصاعدة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور هذا اللحن فى مساحة لحنية قدرها ثلاثة درجات صوتية غير متتالية وحدودها تبدأ بدرجة "عشيران" وتنتهى بدرجة "بوسلك" وقد تكون درجة "عشيران" هى درجة ثانوية فى اللحن.

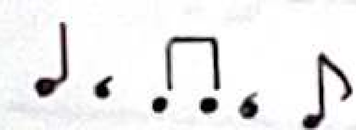


ثانية كبيرة
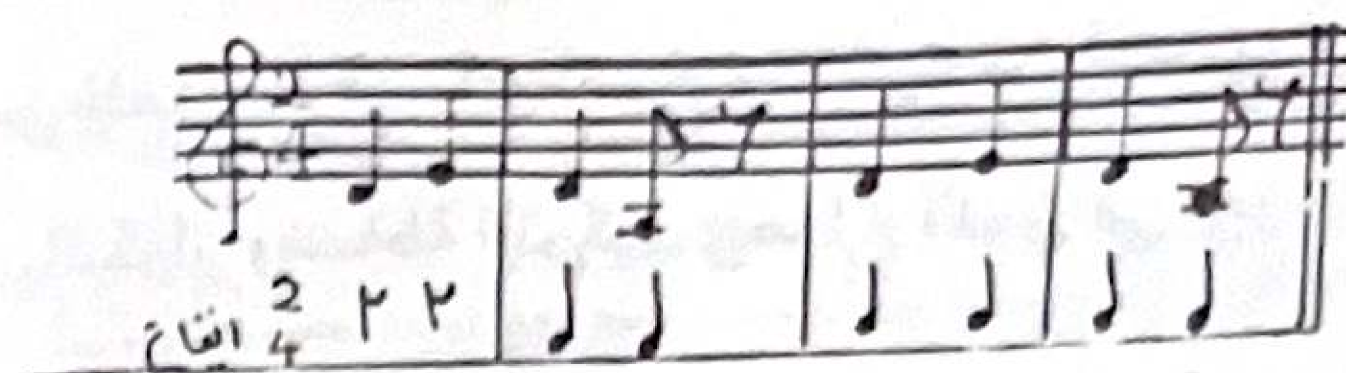
٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة :



لا يستخدم مع اللحن أية آلة إيقاعية ولكن يصاحبه التصفيق المنتظم حيث يأتى على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : عبارتين لحنيتين مختلفتين (A . B)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 108 = ♩

نِنّا نام

نموذج رقم (٩) :

المغنية : **هية**

أنَا رأيتُــه بَيْظَاظي وأنَا رأيتُــه بَيْظَاظي (١)
والعَـــبَايـة عَلى حِــجَــازِى
كُنتِ فِـــيْن يَا حـــبيــبـى غَـــايِبْ
كُنت بَحـــيِّى الغَـــوازِى
نِــنْـا نَـــامْ نِـــنْـا نَــامْ
يَــلـــى يْـــنَـــامْ يَـــلـــى يْـــنَـــامْ
وَنْدَبح له بطـه وِجُـــوزين حَـــمَـــامْ
يَـاكلـهُـمْ وِلِيـــدى ويْـنَـامْ
نِــنْـا نَـــامْ نِـــنْـا نَــامْ
يَـلـى يُـسْـكُـتْ يَـلـى يُـسـكُـتْ
وَنْدَبـح لُـه جُــوزِيـن الـكُـتـكُـتْ
يَـاكلـهُـمْ ابْـنِـى ويْـنَـامْ
نِـنْـا نَـامْ نِـنْـا نَـامْ
يَـلـى يْـنَـامْ يَـلـى يْـنَـامْ

---

(١) بظاظى : تعنى بيصبح.

وَنْدبَح لُه بطّه وِجُـــوزين حَـمَـــامْ

يَـاكلـهُـمْ ولِـيـــدى ويْـنـامْ

أنَا رأيتُـــه بَيْظَاطى وأنَا رأيتُـــه بَيْظَاطى

والعَـــبَـــايَة عَلى جِـجَـــازِى

كُنت فِـــيْـن يَا حَـــبِـــيبى غَـــايبْ

كُـنت بَحَـــيِّـى الغَـــوازِى

نِـــنَّـــا نَـــامْ نِـــنَّـــا نَـــامْ

أنَـا رأيتُــــــــه بِـيْـطُـوفْ
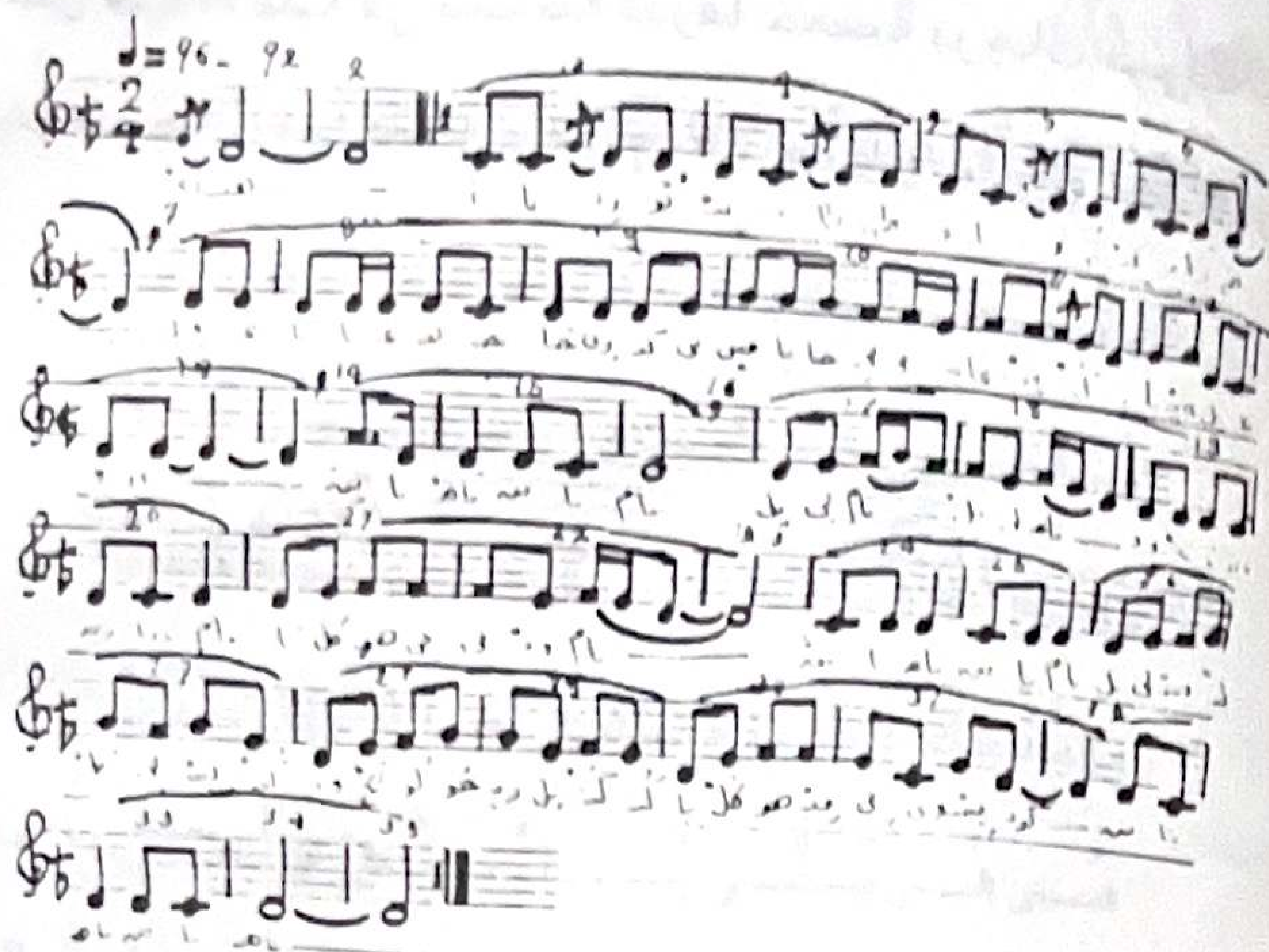
أنَـا رأيتُــــــــه بِـيْـطُـوفْ

والعَـــبَـــايَة عَلى الكِتُـــوفْ

كُـنت بَحَـــيِّـى الضُـــيُـــوفْ

نِـــنَّـــا نَـــامْ نِـــنَّـــا نَـــامْ

التدوين الموسيقى (أغنية " نِنّا نَامْ")



التحليل الموسيقى (أغنية " نِنّا نَامْ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون اللحن من جملتين أساسيتين الأولى من مازورة رقم (١) إلى المازورة رقم (١٦)، والثـانيـة من مـازورة رقم (١٧) إلى المـازورة رقم (٣٥)، وتتـشكل بداخلهم العبارات اللحنية، وتبدأ الجملتين بدرجة الركوز وتنتهى بها.

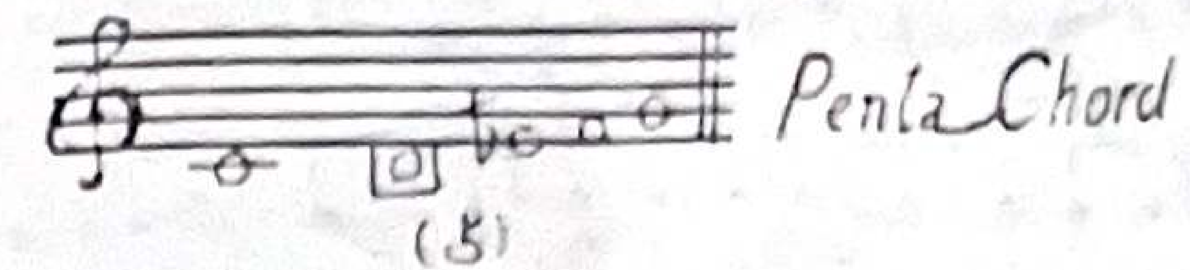
وتتميز هذه الجمل بتتابع النغمات وأكبر بعد لحنى هو الثالثة الصغيرة والمتوسطة الصاعدة والهابطة.

ويلاحظ إضافة بعض الحليات وهى من النوع الفردى الهابط "اتشيكاتورة".

ويصا غ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية فى مساحة قدرها خمسة درجات صوتية متتالية وحدودها تبدأ بدرجة راست وتنتهى بدرجة نوا مروراً بدرجات "دوكاه" وسيكاه وجهاركاه.

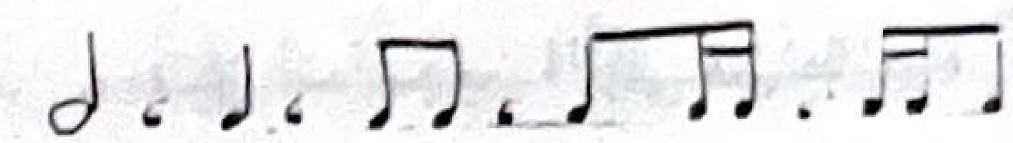


واللحن من جنس البياتى.

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة فى اللحن لا تخرج عن الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية بلانش ( ) - وأصغر وحدة إيقاعية دويل كروش ( ).

ولا يصاحب هذا اللحن أية نوع من أنواع الإيقاع حيث أن وظيفة الأغنية لا تتطلب ذلك.

٥ - الصيغة البنائية : جملتين لحنيتين (A · B)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 92 - 96 = ♩

يَابِينَّامْ يَابِينَّامْ

نموذج رقم (١٠) :

المغنية : يَابِينَّام يَابِينَّام وادبح له جوزين حمَام

بضحك عليك يا حمَام لما النونو ينَام
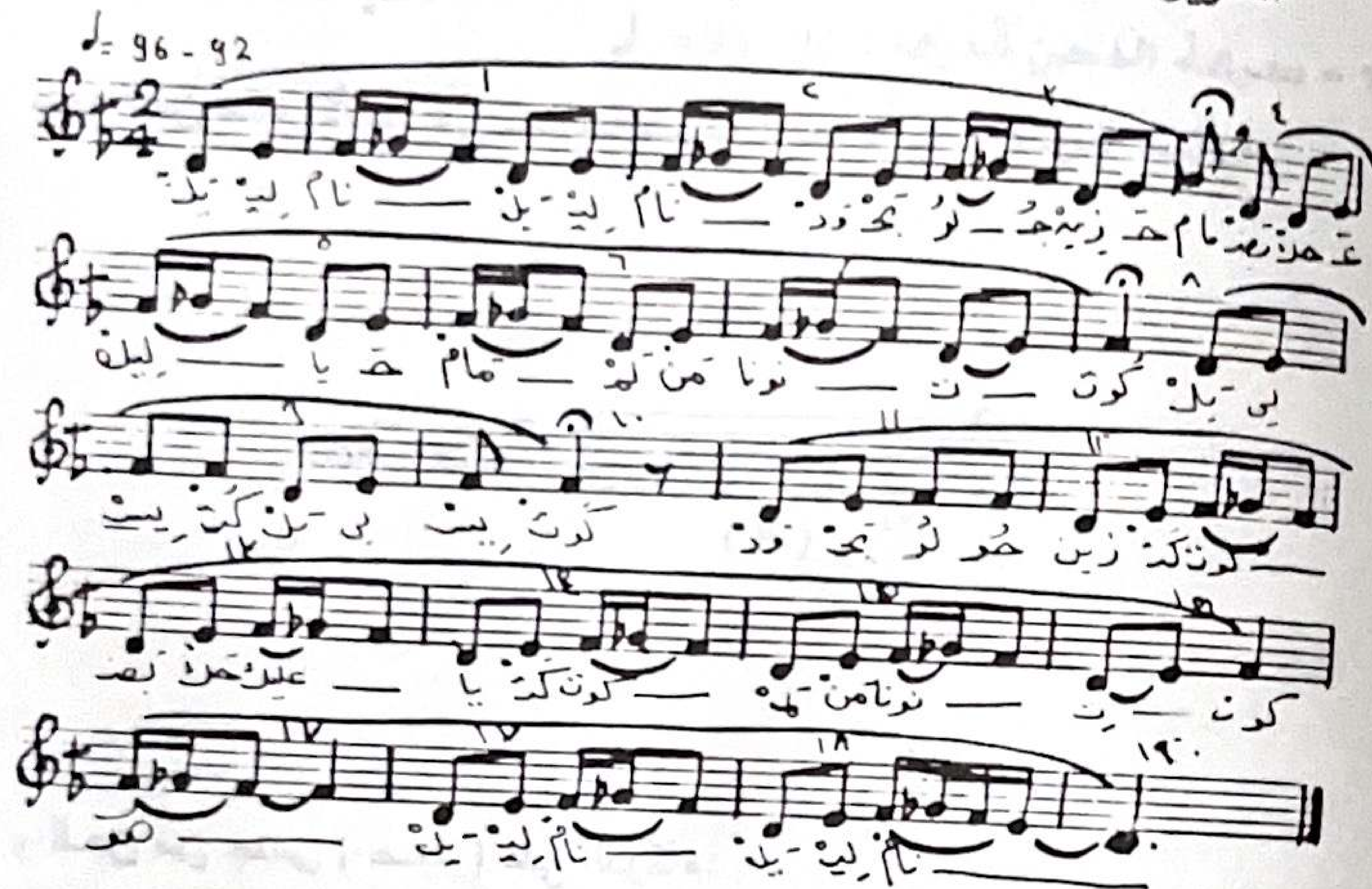
يَلى يسكت يَلى يسكُت

وَندبح له جوزين كتكت

بَضْحَك عَلَيكْ يا كتكُت لمَا النُونَا تِسكُت

هُو هُو يَلى ينَام يَلى ينَام

التدوين الموسيقى (أغنية " يَانِنَّام يَانِنَّام ")



(١) كتكت : تعنى دجاجة صغيرة.

(٢) هو هو : تكرر هذه الكلمة المنغمة عادة والام تحمل طفلها لتهنيته لينام. كما أنها تلاطفه باللمس على الحركة الغنائية والإيقاعية المنتظمة لهذه الكلمة ولكن لم يرد قبل ذلك معنى محدد لهذه الكلمة.

التحليل الموسيقى (أغنية " يانِنّام يانِنّام ")

١ - البناء اللحنى :

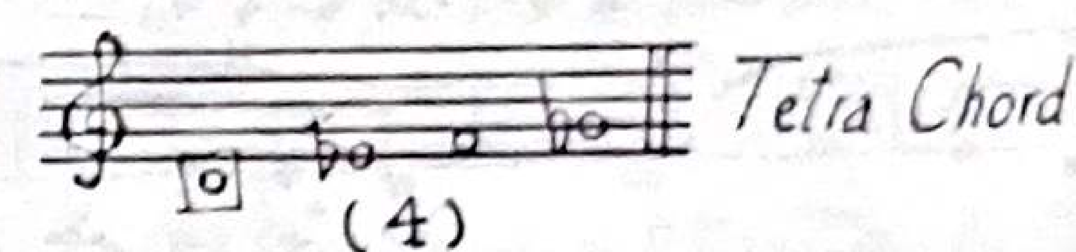
يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية تتشكل بداخلها العبارات التى تتميز بالتكرار مع اختلاف بسيط فى الأشكال الإيقاعية واللحنية، وذلك لاختلاف طبيعة النص اللغوى.

ويتميز الأداء بتطويل فى بعض النغمات حتى تتناسب مع وظيفة الأغنية والهدف منها، فهى هادئة وتؤدى بنغمة رتيبة، كما يتميز اللحن بتتابع وتسلسل النغمات إذ أن أكبر قفزة لحنية هى بعد الثالثة الصغيرة والرابعة التامة الهابطة.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية فى مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية.

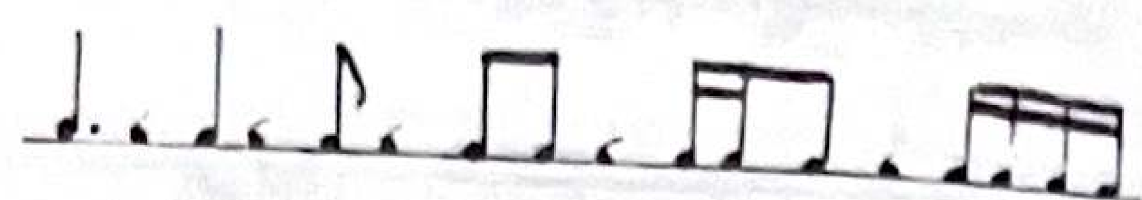


واللحن من جنس (صبا) على الدوكاه.

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

نظراً لطبيعة الأغنية ووظيفتها، لا يوجد أية نوع من أنواع الإيقاع المصاحب، ويستخدم فى هذا اللحن أشكال إيقاعية بسيطة لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية نوار منقوط (♩.) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (𝅘𝅥𝅯).

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية يتشكل بداخلها العبارات (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : ♩ = 92 - 96

يَا وَليدى اللى وَلدتُه

نموذج رقم (١١) :

المغنية : يَا وَليدى اللى وَلدتُه

فى حـــصَـــاد الفُـــولْ وِجـــبْـــتُـــه

ولا بُـــطـــيـــنـــى وَجَـــــــغْـــنـــى

آل وَ لا ضَـــــهْـــــرِى شَـكِـيتْ بُـه

يَـا ولِيْـــدَه وَيَــعْـــدِ حِـــيـــنْ

يَـا عُـــشِـــاشِىْ عَلى النخـــيـلْ

يَـــا عَـطِـيْـــــــــةْ رِبْـنَـــا

يَـا هـنـيْـــــــة لـلـصَّـــابِـريـنْ

يَـا وِلِيْـــــدَه وَ بـعْـــدِ كِـــبَـــرْ

يَـا عـــشـــاشى عَلى السَّـــجَـــرْ

يَـــا عَـطِـيْـــــــــةْ رِبْـنَـــا

يَـا هـنـيْـــــــة لـلـصَّـــابِـريـنْ

---

(١) يا وليدى : الطفل المولود حديثاً الذى تغنى له أمه.

(٢) وجبته : تعنى تاريخ الولادة الذى توافق مع موعد حصاد الفول.

(٣) بطينى : بطنى.

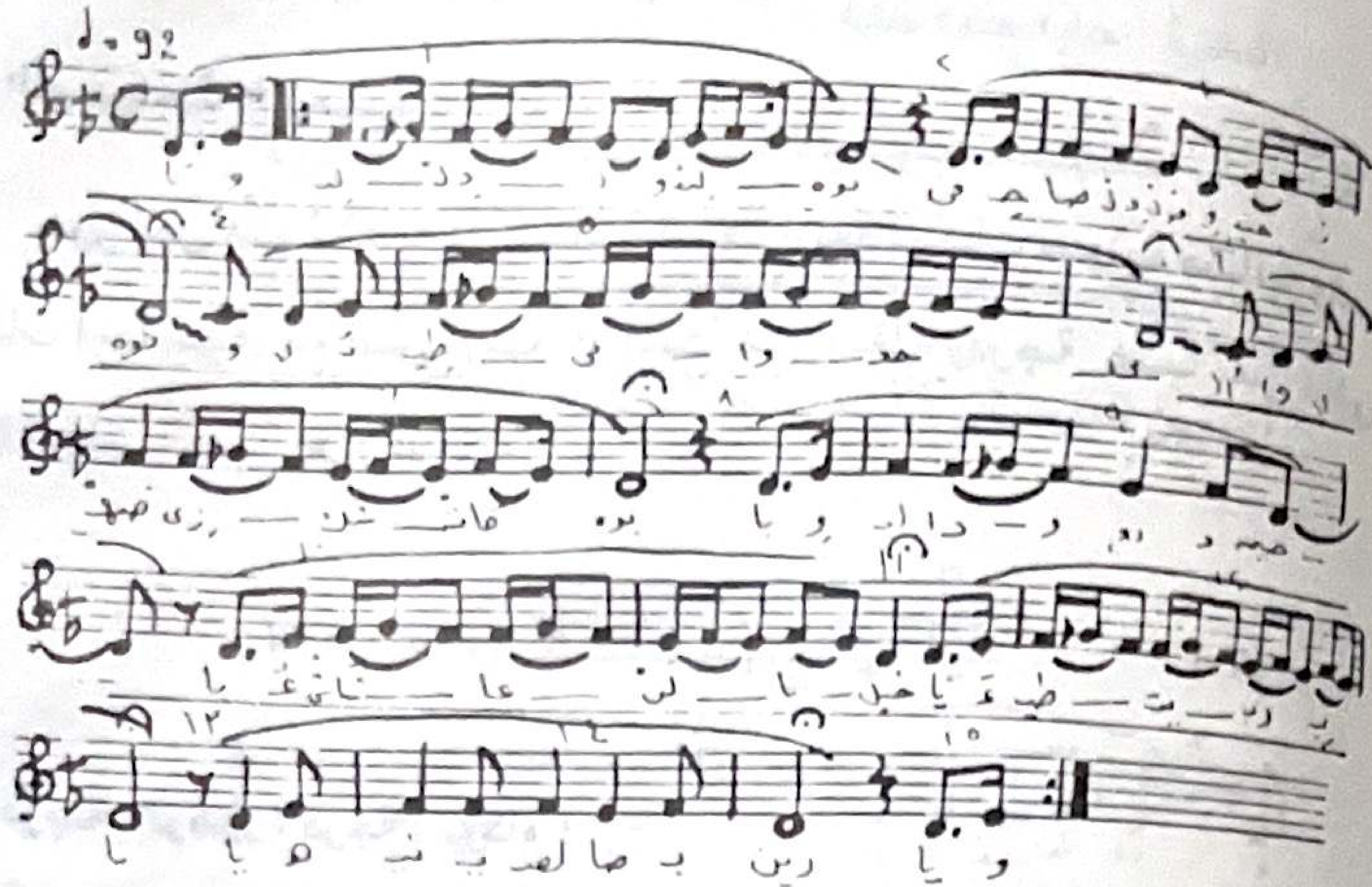
(٤) شكيت به : لم تشتكى الأم من آلام الظهر التى تشعر بها المرأة الحامل.

(٥) بعدد حين : أى بعد انتظار.

(٦) بعد كبر : أى بعد كبر السن.

(٧) سجر : تعنى شجر.

التدوين الموسيقى (أغنية " يَا وَليدى اللى وَلدتُه ")



التحليل الموسيقى (أغنية " يَا وليدى اللى ولدتُه ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية مكونة من مازورتين، حيث تنتهى فى الزمن الثانى للمازورة الثانية على درجة الركوز وتتكرر هذه العبارة عدة مرات مع اختلاف فى الأشكال الإيقاعية.

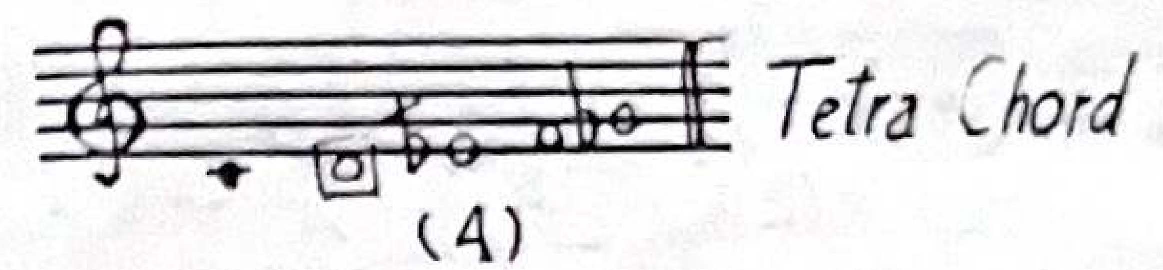
وتتميز هذه الأغنية بالأداء الهادىء الذى يتناسب مع وظيفة الأغنية.

أكبر قفزة لحنية لا تتعدى مسافة الثالثة الصغيرة الهابطة.

ويصاغ اللحن فى الميزان الرباعى البسيط $\frac{4}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

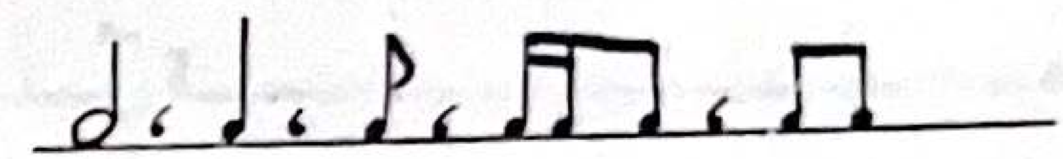
يدور لحن هذه الأغنية فى مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية وهى درجات أساسية، مع لمس درجة "الراست" من أسفل، ودرجة "صبا" من أعلى مشكلة جنس "صبا" على "الدوكاه".



٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه)

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يتكون اللحن فى أشكال إيقاعية لا تخرج عن الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية البلانش (𝅗𝅥) وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (𝅘𝅥𝅯)

ولايصاحب اللحن أية نوع من أنواع الإيقاع، وذلك لطبيعة الأداء الذى يتطلب ذلك.

٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A.A.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : ♩ = 92

حَابَه يَا قَمُّورَة

نموذج رقم (١٢) :
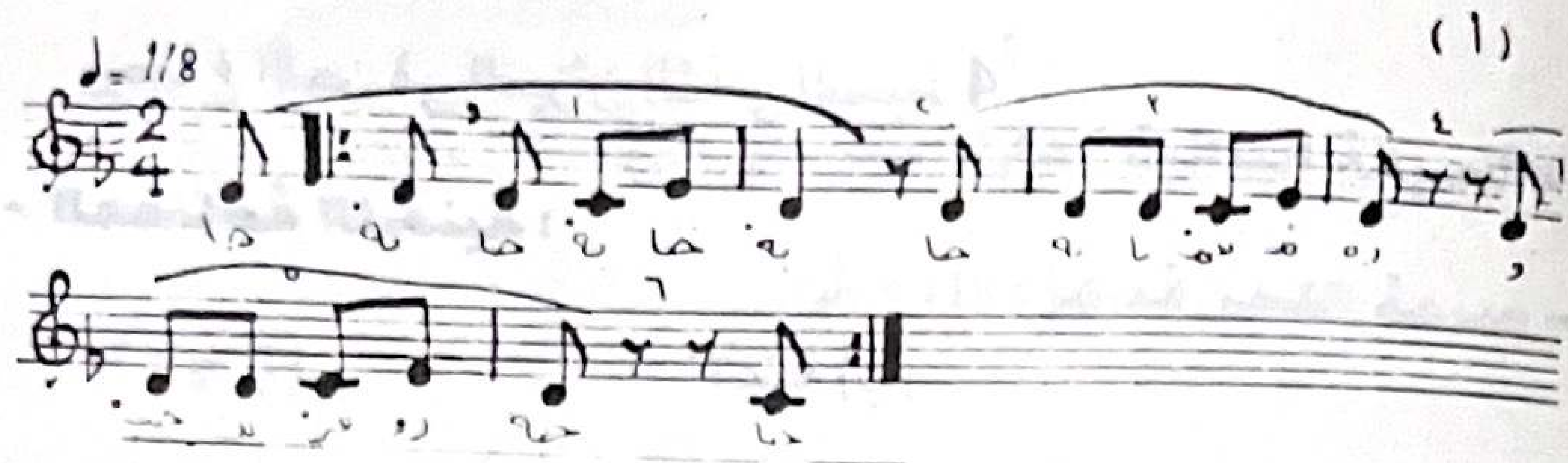
المغنية : حَابَه حَابَه حَابَه

حَـــابَه يَا قَــــمُّــــورَة

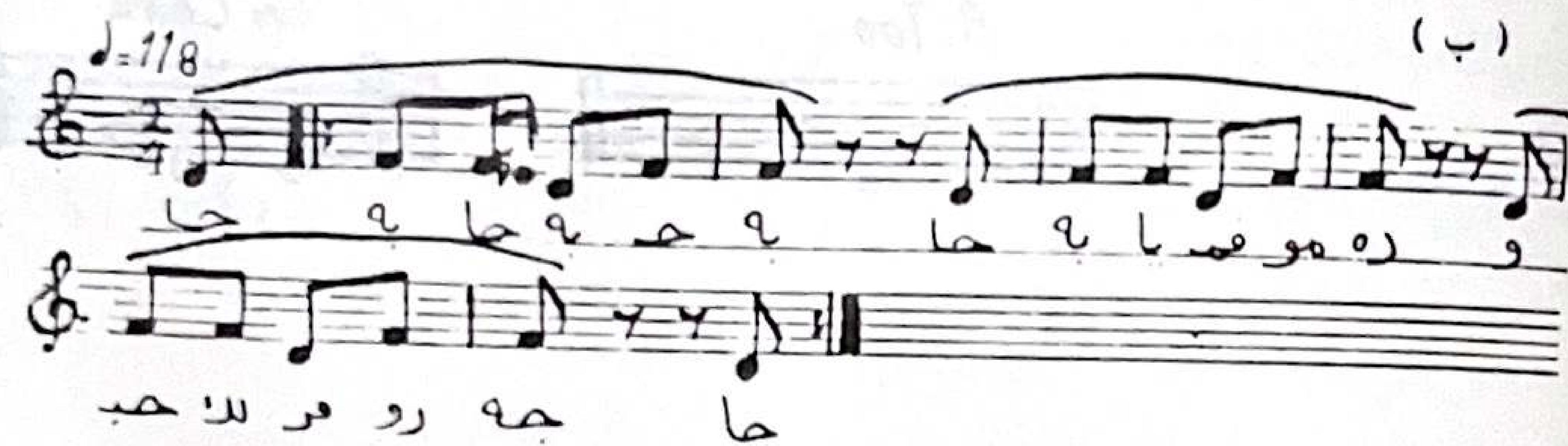
وجـــــبلك فـــــروجـــــة

التدوين الموسيقى (أغنية " حَابَه يَا قَمُّورَة ")

(أ)



(ب)



(١) حابه : تعنى مشى الطفل على ركبه وذراعيه.

(٢) فروجه : دجاجة.

التحليل الموسيقى (أغنية " حَابَه يَا قَمُّورَة ")

١ - البناء اللحنى :

هذه الأغنية لها لحنين ترددها مؤديتين على نفس النص، حيث تختلف فى درجة الركوز والمساحة اللحنية وتتشابه فى الشكل الإيقاعى والتكوين اللحنى.

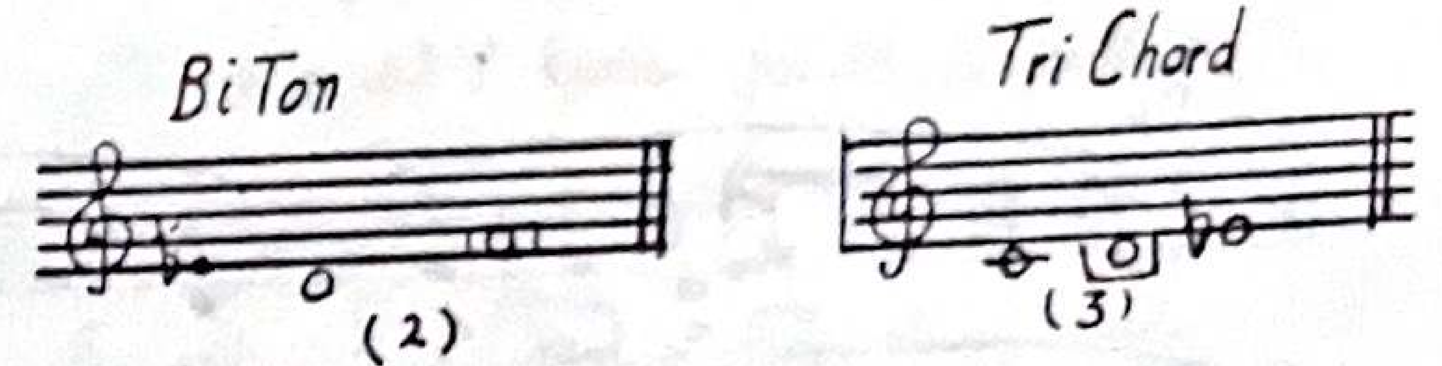
الأغنية (أ) تتكون من عبارة لحنية متكررة تبدأ بالاناكروز وتنتهى بدرجة الركوز "دوكاه".

الأغنية (ب) على نفس التكوين اللحنى السابق مع اختلاف بسيط فى الأشكال اللحنية والإيقاعية.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

الأغنية (أ)   الأغنية (ب)

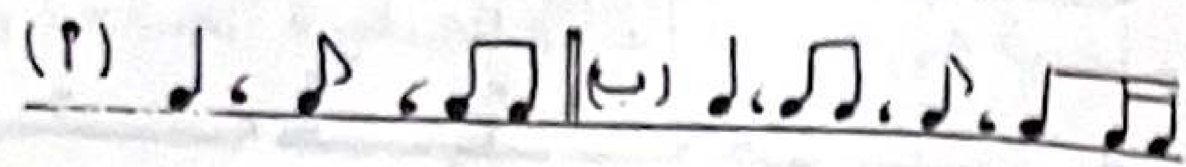


لحن الأغنية (أ) فى مساحة لحنية قدرها ثلاثة نغمات متتالية والركوز على الدرجة الثانية ، أما أغنية (ب) فهى من درجتين صوتيتين غير متتاليتين، والركوز على الدرجة الثانية مع لمس درجة سيكاه.

٣ - درجة الركوز : درجة الأغنية (أ) "دوكاه" وفى أغنية (ب) "الجهاركاه"

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

لا يستخدم مع اللحنين أية آلة إيقاعية، ويبنى اللحن على أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية ‖: A :‖

٦ - سرعة اللحن قدرها : 118 = ♩

حَابَه وَجِبلَكْ حَلاَوه

نموذج رقم (١٣) :

المغنية : حَابَه حَابَه حَابَه

وَجِــــبلَــكْ حَـــــلاَوه
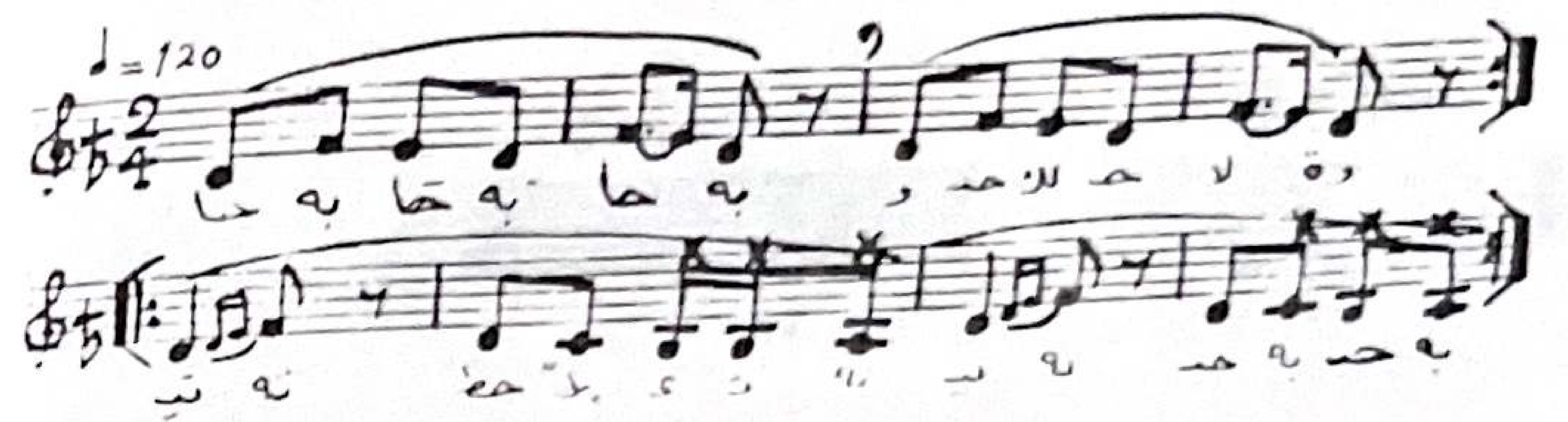
تِيــتــــه خَطَى العـــتـــبَـة

تيـــتـــه حَـــبَـــه حَــبَـــه

تِيــتــــه خَطَى العـــتـــبَـة

تيـــتـــه حَـــبَـــه حَــبَـــه

التدوين الموسيقى (" حَابَه وَجِبلَكْ حَلاَوه ")



---

(١) وجبلك : سأحضر لك.

(٢) تيته : لهجة فرعونية وتعنى فى هذه الأغنية محاولة تعليم الطفل المشى على أرجله.

التحليل الموسيقى (" حَابَه وأجِيبْلَكْ حلاَوه ")

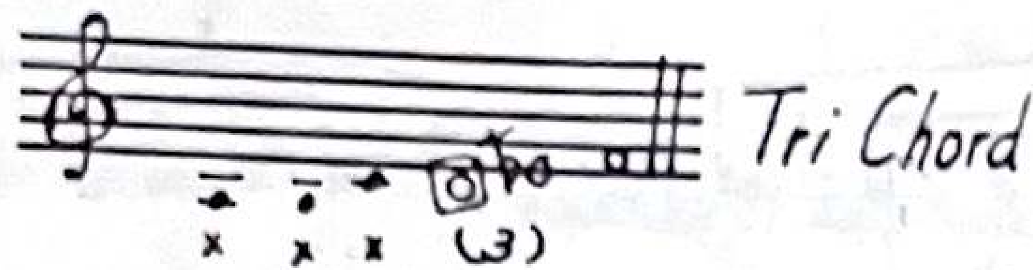
١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من ثمان مازورات تتمثل فى جملة لحنية من عبارتين، ويتميز اللحن بتكرار العبارة وبساطة التركيب مما ساعد على سهولة حفظه وترديده، والميزان ثنائى بسيط.

أكبر قفزة لحنية هى مسافة الثالثة الصغيرة الصاعدة والهابطة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية وقد يهبط اللحن إلى درجات ثانوية.



واللحن من جنس "بياتى" أو "طبع بياتى" حيث لا يكتمل جنس المقام.

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬)

ويصاحب اللحن التصفيق الغير منتظم كما هو مبين فى النموذج التالى :

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 120 = ♩

حَابَهْ تَعَالى لِيَّه

نموذج رقم (١٤) :

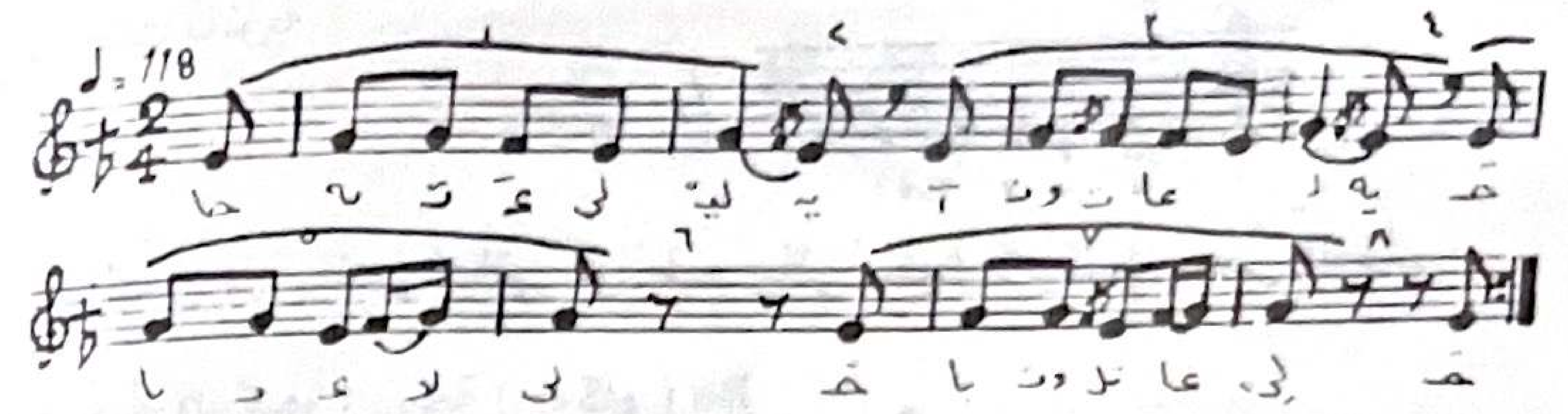
المــغنيــة : حَـــابَهْ تَعَـــالى لِيَّـــه

وانْـت غَـــــالى عَلـيْـــــه

حَـــــابَهْ تَـعَــــــالى لِيَّـــــه

حَـــــابَـه وانـت الغَـــــــالى

التدوين الموسيقى (أغنية "حَابَهْ تَعَالى لِيَّه")



التحليل الموسيقى (أغنية "حَابَهْ تَعَالى لِيَّه")

١ - البناء اللحنى :

يبنى اللحن على جملة أساسية تبدأ بالاناكروز، وتتكون من عبارات لحنية تتميز بالتكرار. ويؤدى هذه الأغنية مؤدية منفردة (صوليست).

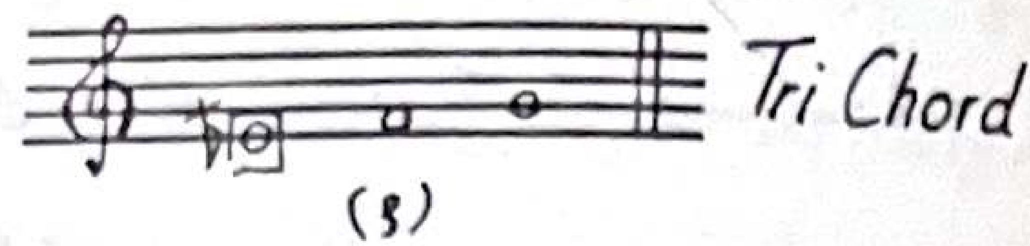
أكبر قفزة لحنية هى مسافة الثالثة المتوسطة الصاعدة والهابطة، ويوجد

لِيَّه : تعنى حبى الطفل إلى مكان الأم أو من ينوب عنها فى الغناء.

بعض الحليات وهى من النوع الفردى الهابط.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية.



واللحن من "جنس سيكاه".

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه)

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

الأشكال الإيقاعية المستخدمة فى هذا اللحن لا تخرج عن الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

ولا يصاحب هذا اللحن أية نوع من أنواع الإيقاع، حيث يظهر الإيقاع بشكل واضح من خلال صوت المؤدية.

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (أ٨)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 118 = ♩

يَامُّ المطاهِرْ

نموذج رقم (١٥) :

المغنية : يَامُّ المطاهِرْ يَا حلاوه بيضَة

المـــرددات : يَامُّ المطاهِرْ يَا حَـلاوه بيــضَــة

يَا نَخْلِة إبْنِك عَ العـــوْكِـــيـــدَة

يَامُّ المطاهِرْ يَا حَـــلاوه بيـــضَـــة

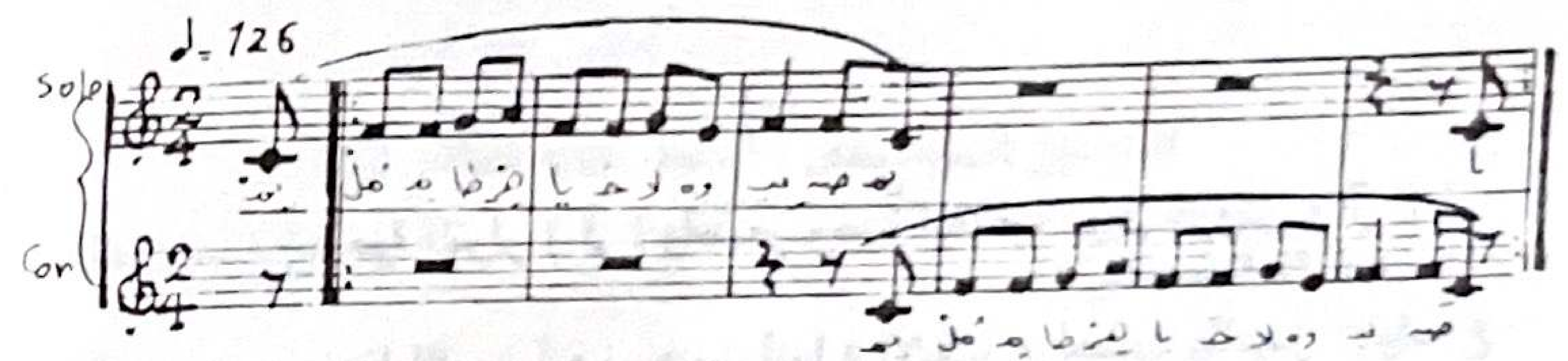
يَامُّ المطاهِرْ يَا حَـــلاوة حَـــمْــرة

يَامُّ المطاهِرْ يَا حَـــلاوة حَـــمْــرة

يَا نَخْلِة إبْنِك عَ العـــوْكَـــمْــرة

يَامُّ المطاهِرْ يَا حَـــلاوة حَـــمْــرة

التدوين الموسيقى (أغنية " يَامُّ المطاهِرْ ")



(١) يام : تعنى والدة المطاهر وهى فى الأصل يا أم المطاهر.

(٢) المطاهر : المختتن.

(٣) كيده : تعنى الغيظ أو عدم الارتياح.

(٤) كمره : نار أو حرق.

التحليل الموسيقى (أغنية " يَامُّ المطاهِرْ ")

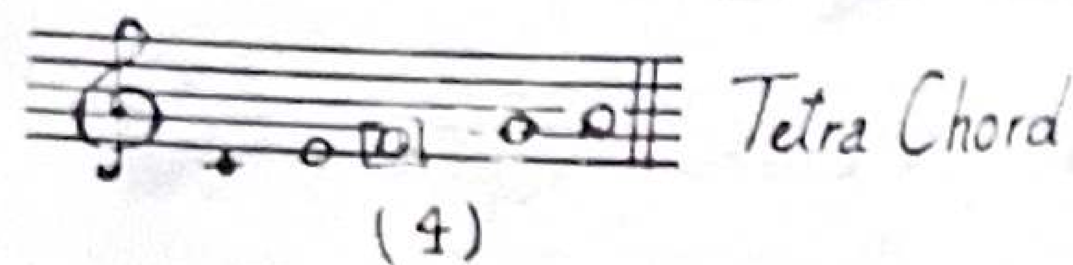
١ - البناء اللحنى :

يتكون اللحن من جملة لحنية واحدة مكونة من ثلاثة مازورات تبدأ بالأناكروز وتنتهى على درجة "الراست" وتتكرر هذه العبارة حتى نهاية اللحن، ويتميز اللحن بتتابع النغمات، وأكبر بعد لحنى هو بعد الرابعة التامة التى تفصل العبارات.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية مشكلة جنس عجم. على الجهاركاه.

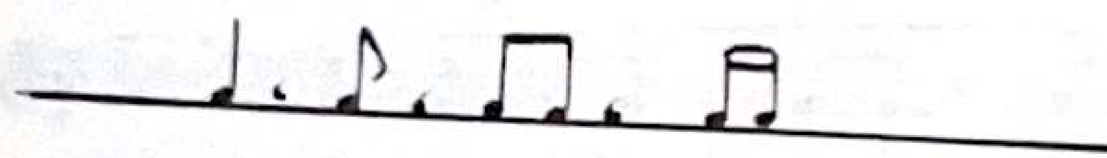


وقد يهبط اللحن فى بداية العبارة إلى درجة "الراست".

٣ - درجة الركوز : درجة (جهاركاه) Fa

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :
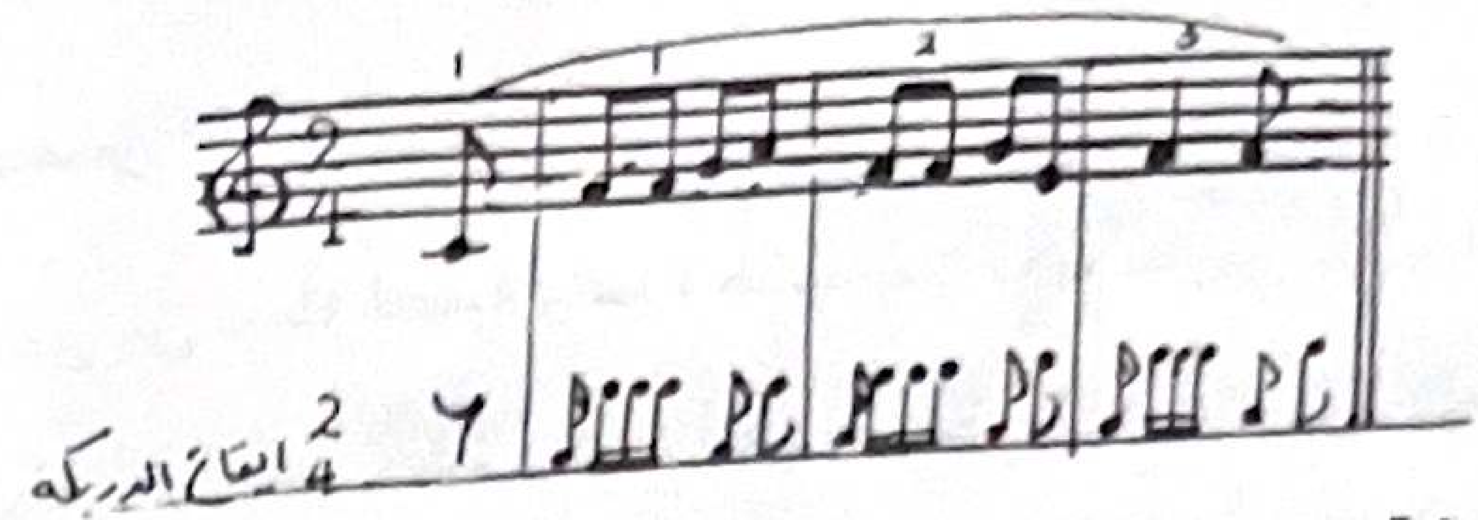
يستخدم فى صياغة هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬)

ويصاحب اللحن آلة الدربكة ويبدأ من بداية الزمن الأول للمازورة رقم (١)

ويأتي على النحو التالي :



٥ - **الصيغة البنائية :** عبارة لحنية متكررة

٦ - **سرعة اللحن قدرها :** 126 = ♩

تقّلى خُلخالك يامّ المطاهر

نموذج رقم (١٦) :

المغنية : تقّلى خُلخالك يامّ المطاهر

المرددات : تقّلى خُلخالك يامّ المطاهر

تقّلى خُلخالك خُشى المدينة
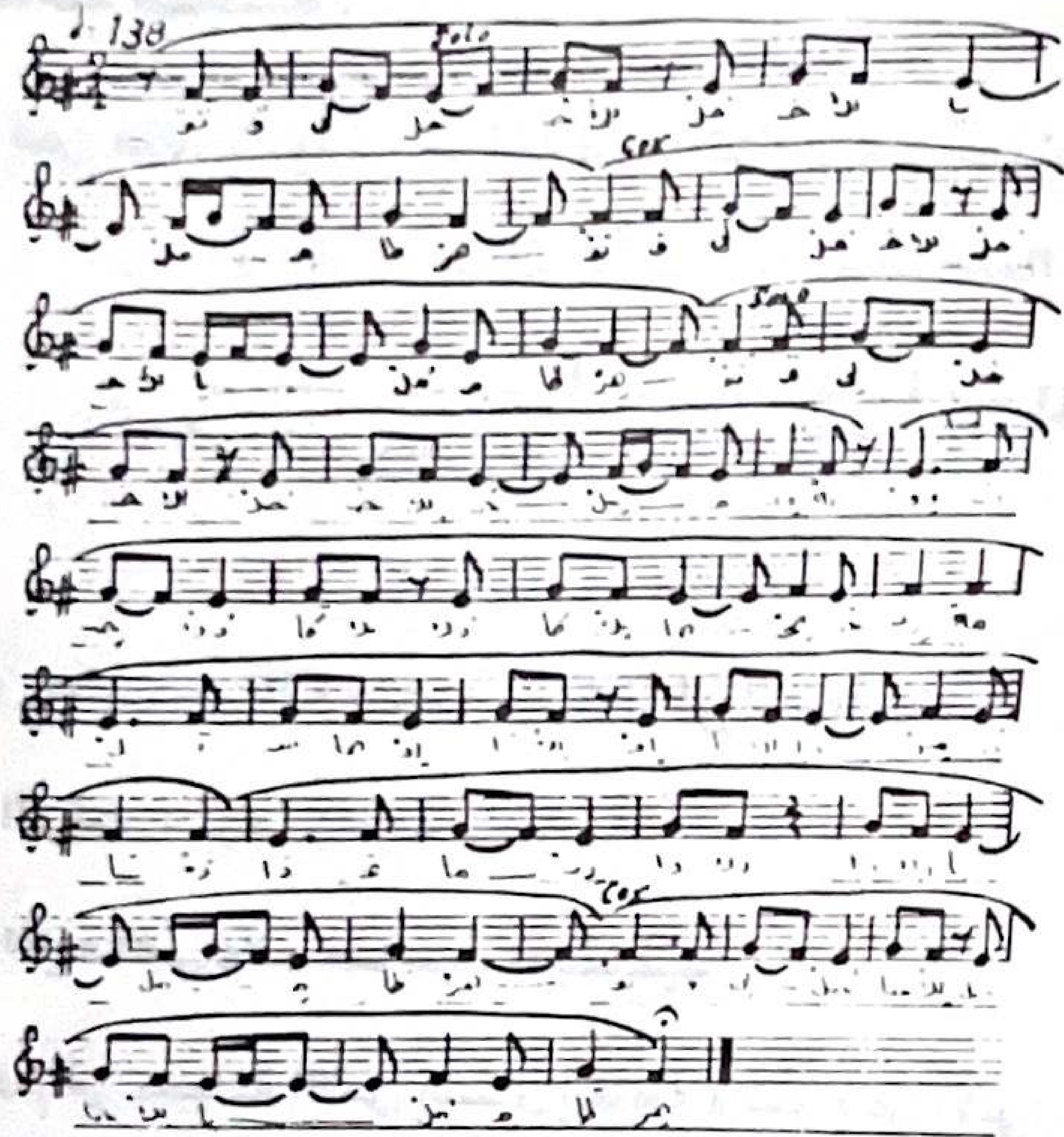
وافتحى دكانك دكانك هاتى الجزيمة

لبسيها لعيالك لعيالك دا مش خسارة

وعمارة دارك دارك يامّ المطاهر

تقّلى خُلخالك يامّ المطاهر

التدوين الموسيقى (أغنية " تقّلى خُلخالك ")



(١) تقلى : تزيده وزناً.

(٢) يام : والده المطاهر.

(٣) الجزيمة : الحذاء الصغير.

التحليل الموسيقى (أغنية " تقلى خلخالك ")

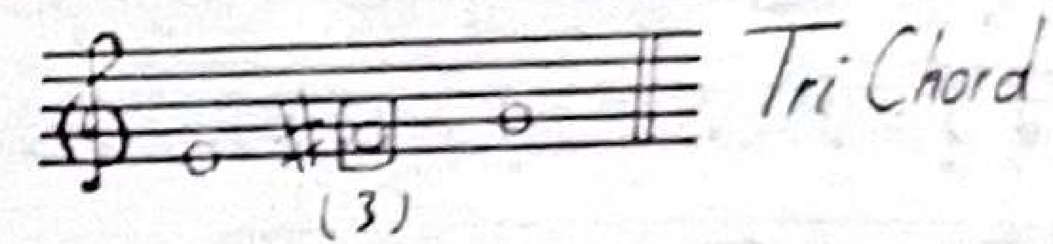
١ - البناء اللحنى :

يتكون اللحن من جملة أساسيـة مكونة من ستة مـازورات، وتأخـذ شكل المذهب والكوبليه حيث تبدأ المؤدية بغناء المذهب وتكررها المرددات، ثم تنفرد المؤدية بغناء الكوبليه، حتى يظهر مرة أخرى إعادة المذهب لتؤديه المرددات، ويعاد هذا التشكيل من بدايته إلى أن تنتهى الأغنية.

ويمتاز اللحن بتتابع الدرجات الصوتية واستخدام السنكوب، ويصاغ اللحن فى الميـزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$، وأكبر قفزة لحنية هى بعد الثالثة الصغيرة الصاعدة والهابطة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية فى مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية :



واللحن مكون من ثالثة صغيرة والركوز على الدرجة الثانية.

٣ - درجة الركوز : درجة (عربة حجاز)
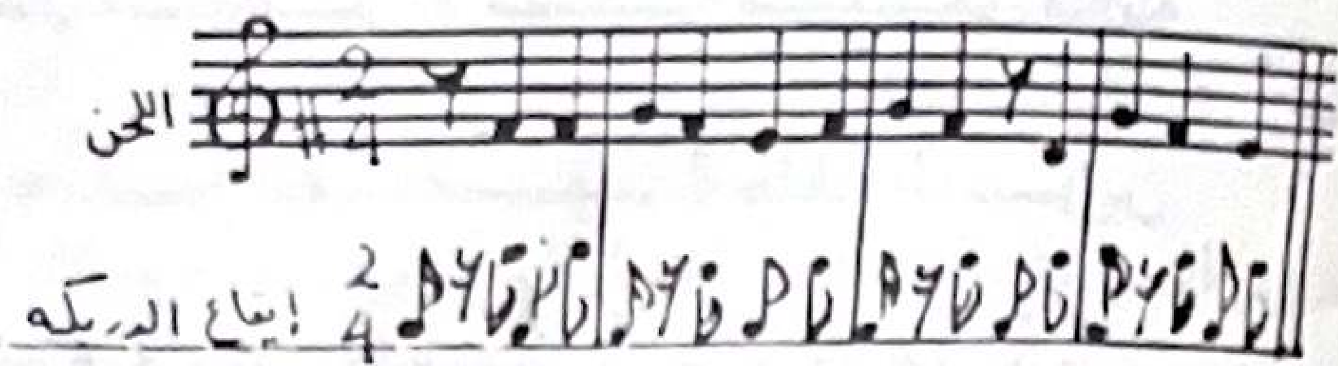
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى صياغة اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن الآتى:



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

ويصاحب اللحن آلة الدربكة ، ويأتى الإيقاع مع اللحن على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (مذهب / كوبليه)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 138 = ♩

بِعدَّته وَامْوَاسَهُ

نموذج رقم (١٧) :

المغنية : بِعدته وَامْوَاسَهُ حلِفِ الْمزَيِّن

فِى جـِـلاقَـــة رَاسُـــه حِلفِ الْمِـــزَيِّن

بِعِــــدتُّه الشُلبــــيُّـــه تَخلِ الْمِـــزَيِّن

قـــالْ مَـــاخُـــد إِلأَ مِـــيَّــة مِـتِـــين ثلاثه
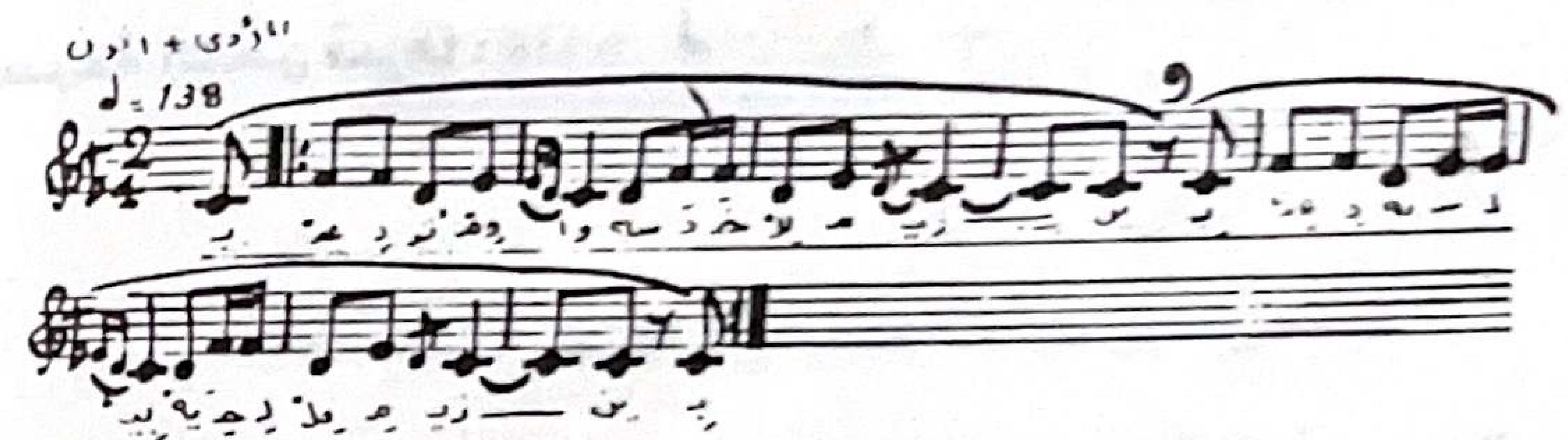
فى حَلْقـــةِ القُـــصَـيَّـــة حِلفِ المِـــزَيِّن

مـــتزعـقُـوشى يَا مِـزَيِّن مَـحـمـود صُـغَـيَّـر

مـــتزعـقُـوشى يَا مِـزَيِّن وعَـرِسْنَا صُـغَـيَّـر

مـــتزعـقُـوشى يَا مِـزَيِّن مَطاهرنا صُـغَـيَّـر

التدوين الموسيقى (أغنية " بِعدَّته وَامْوَاسَهُ ")



(١) بعدته : أدوات الحلاقة.

(٢) ما خد : لا آخذ.

(٣) الأصيـه : وهى خصلة الشعر التى توجد فى مقدمة الرأس.

(٤) متزعقوش : لا ترعبه أو تخفيه

(٥) محمود : اسم المختتن ويستبدل هذا الاسم تبعاً لاسم المختتن.

* أضافت الباحثة المقاطع الثلاثة الأخيرة من مؤدية أخرى تغنيها على نفس اللحن.

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية مكونة من أربعة مازورات تبدأ من أناكروز المازورة الأولى بدرجة راست، وتنتهى على نفس الدرجة فى الكروش الثانية من الزمن الأول للمازورة الرابعة.

وتتكرر العبارة عدة مرات بنفس الشكل اللحنى والإيقاعى مع اختلاف فى الكلمات نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوى وتقطيع حروف الكلمات عروضيا.

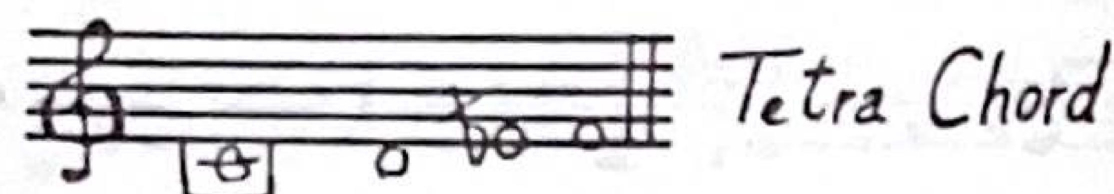
وتنفرد المؤدية بغناء هذه العبارة وتكرارها عدة مرات، ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

أكبر قفزة لحنية فى هذه الأغنية لا تتعدى الرابعة التامة.

ويتميز اللحن بوجود حليات من النوع الفردى والزوجى الهابط "أتشيكاتورة".

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية :

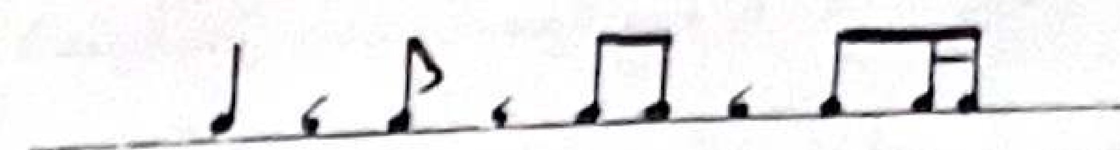


واللحن من جنس الراست.

٣ - درجة الركوز : درجة (راست) Do
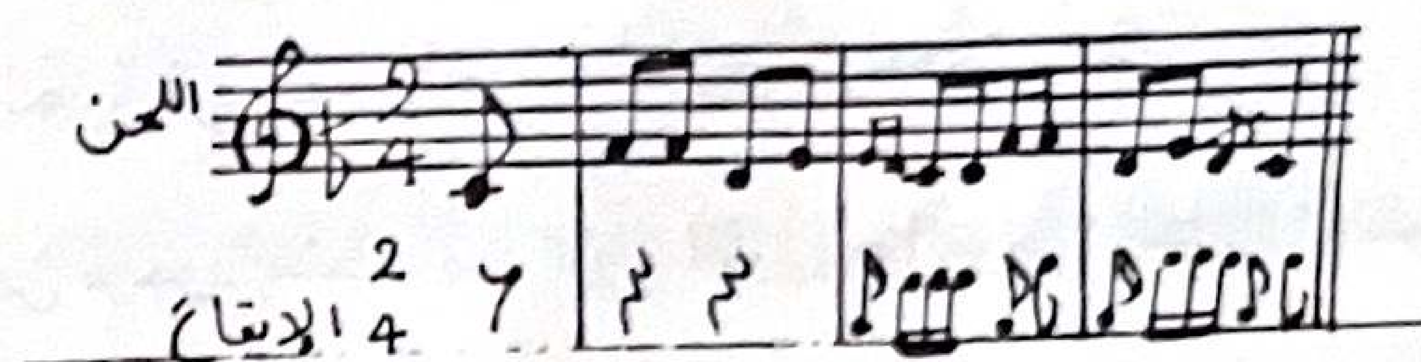
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى صياغة هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية الكروش (♪).

ويصاحب اللحن إيقاع " الصفيحة " التى تستخدمها المؤدية وهى تغنى بدلاً من آلة الدربكة نظراً لعدم وجودها فى المنزل ويأتى إيقاعها أحياناً على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : ♩ = 138

يَا مزين شُويَش

نموذج رقم (١٨) :

المغنية : يَا مزين شُويَش بلمايه (١)

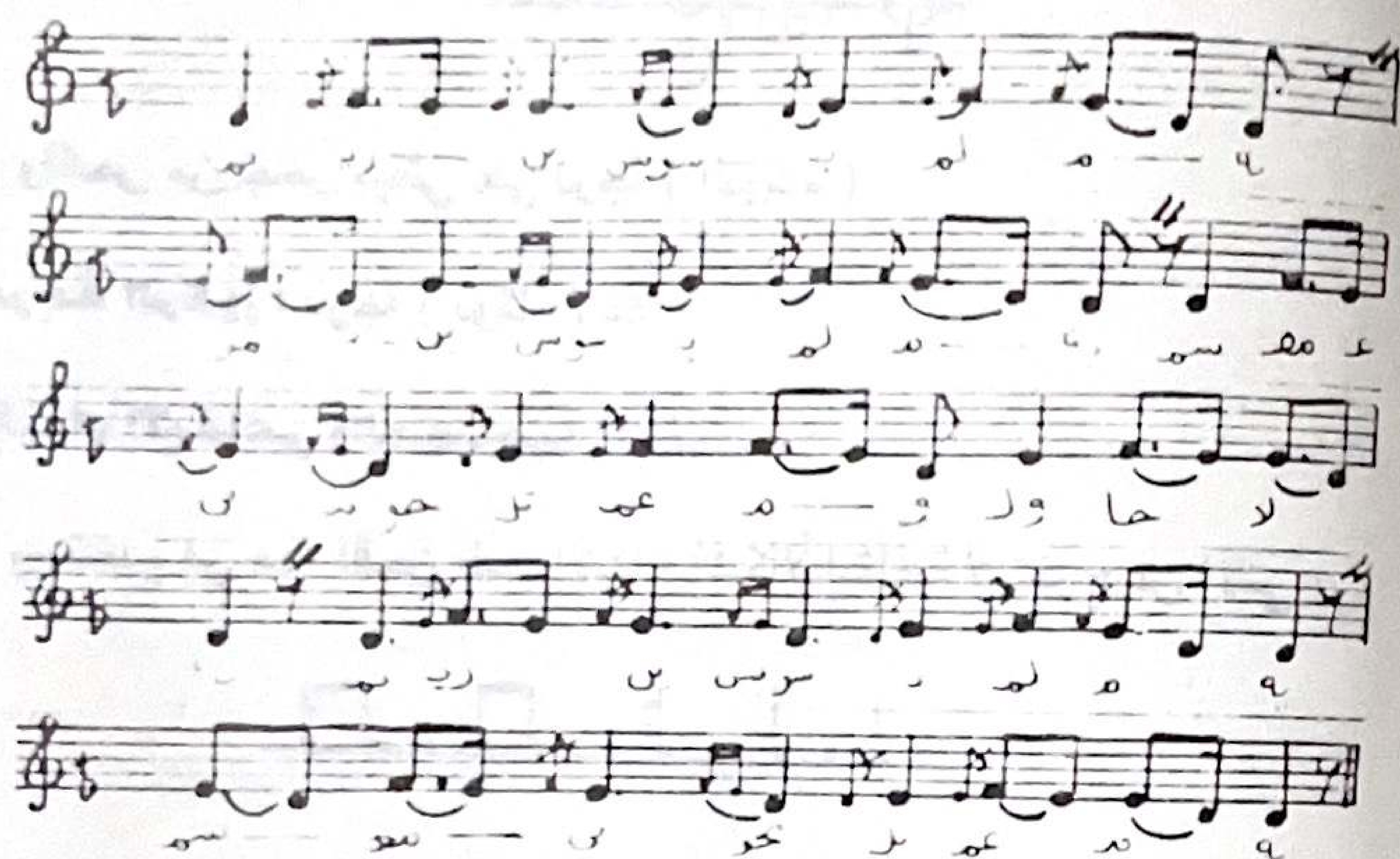
مـــــزيـن شُـــــويَش بلمـــــايه

سـمـــعنى نقـــوط العــمـــه والخـــالاية (٢)

مـــــزين شُـــــويَش بلــمـــايه

سَـمَّـــعنى نقـــوط العـــمـــايه

التدوين الموسيقى (أغنية " يَا مزين شُويَش ")



(١) بلمايه : ينادى الحلاق ليلم النقوط.

(٢) العمة والخالايه : أخت الأب وأخت الأم.

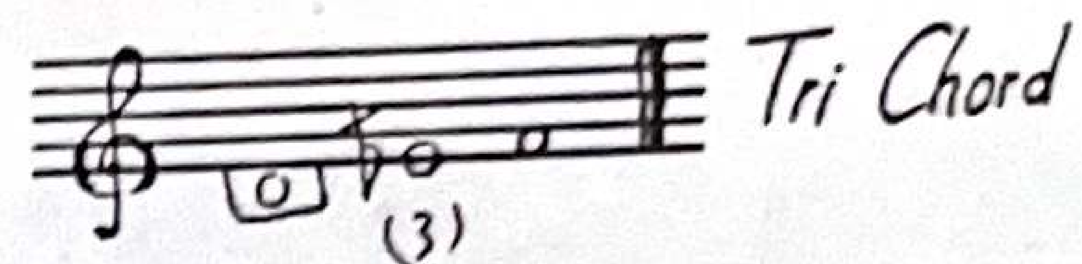
١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية حرة الإيقاع Free Rthyem تتميز بالتكرار، ويلاحظ وجود حليات من النوع الفردى والمزدوج "أتشيكاتورة".

ويتميز اللحن بتسلسل النغمات وتتابعها إذ أن أكبر قفزة لحنية هى بعد الثالثة الصغيرة الصاعدة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها ثلاثة درجات صوتية متتالية .

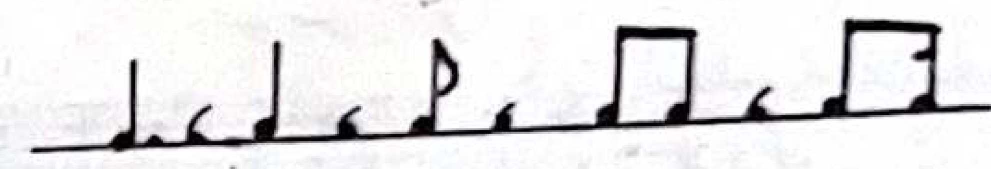


واللحن من جنس بياتى على درجة (الدوكاه).

٣ - درجة الركوز : درجة (دوكاه) Re

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى هذا اللحن الحر الإيقاع أشكالاً إيقاعية لا تخرج عن الآتى :



أكبر وحدة إيقاعية النوار المنقوط (♩.) - أصغر وحدة إيقاعية دويل كروش (♪).

لا يصاحب هذا اللحن أية آلة إيقاعية بينما يستمر الإيقاع من اللحن وأسلوب الضغوط والوقفات بين الشطرة والأخرى كما هو واضح فى التدوين الموسيقى.

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية [A]

٦ - سرعة اللحن قدرها : حرة الإيقاع.

دَارى يَا مزين دَارى

نموذج رقم (١٩) :

المغنية : دَارى [١] يَا مزين دارى

سمْعنى عياط الغالى يا عينى

ودى [٢] أمه قعده مجليه

ولبسه الحلق أبو ميه

ودىَ أبوه شايل الصّنيه

بيلم نقوط الغالى يَا عينى

دَارى يَا مزين دَارى

سمْعنى عياط الغالى يا عينى

ودى أخته قعْده مجليُه

ولاَبسه الخَاتِم أبو ميه

ودىَ أخوه شايل الصنية

بيلم نقوط الغالى يا عينى

دَارى يَا مزين دَارى

سمْعنى عياط الغالى يا عينى

ودى اخته قاعده مجلية

---

(١) دارى : اخفض.

(٢) ودى : وهذه

ولابسه الخلخال أبو ميه

ودى خاله شايل الصنية

بيلم نقوط الغالى يا عينى

ودى سته قاعدة مجلية

ولابسه الكردان أبو مية

ودى سيده شايل الصنية

بيلم نقوط الغالى يا عينى

دارى يا مزين دارى

سمعنى عياط الغالى يا عينى

ودى عمته قاعدة مجلية

لبسه أساور بمية
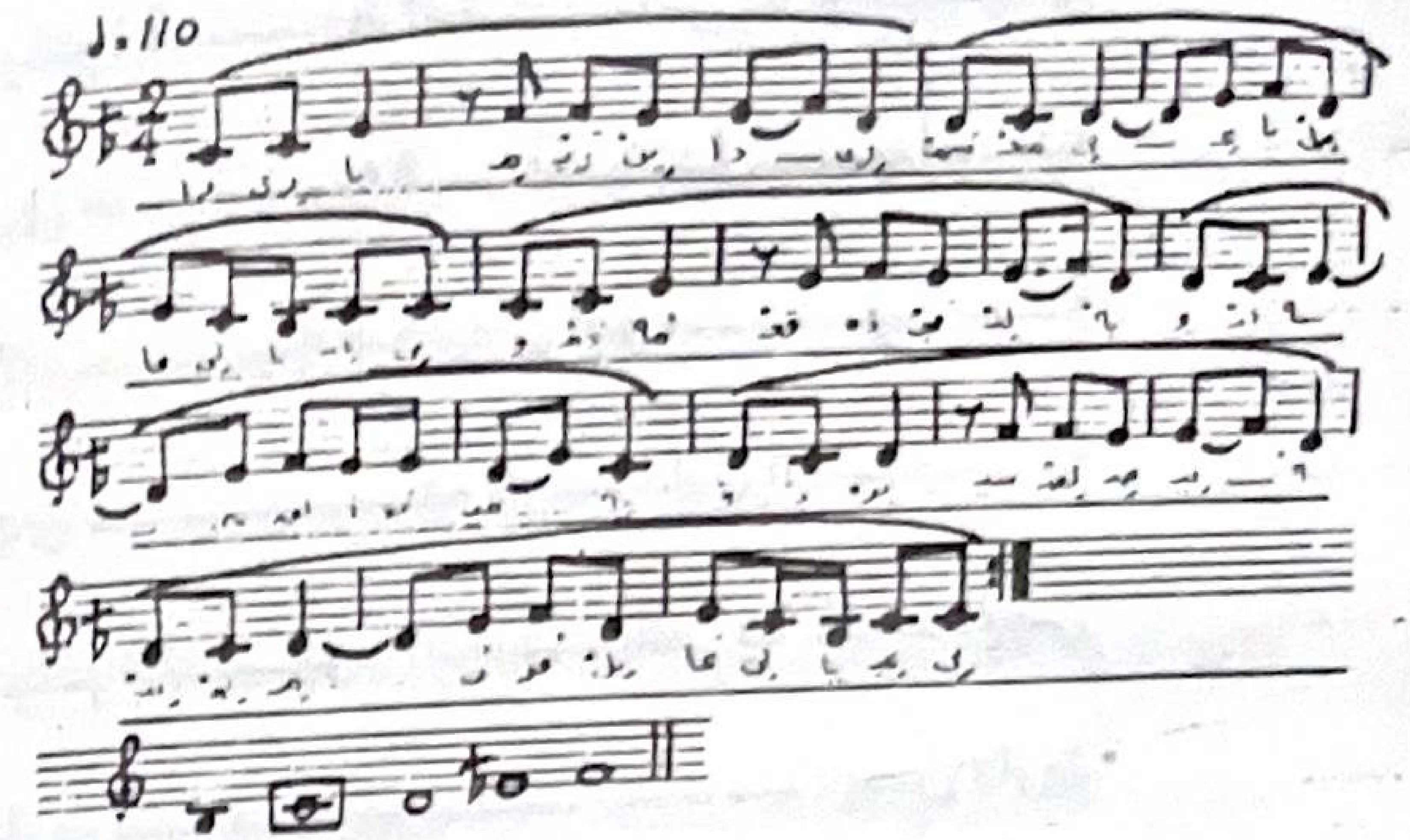
ودى عمه شايل الصنية

بيلم نقوط الغالى يا عينى

دارى يا مزين دارى

سمعنى عياط الغالى يا عينى

التدوين الموسيقى (أغنية : " دارى يا مزين دارى")



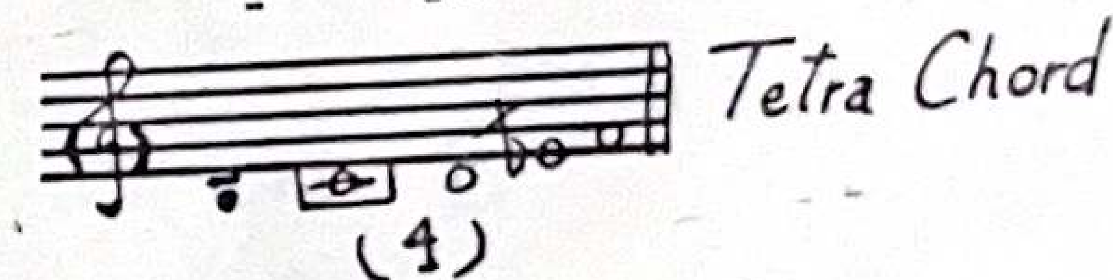
التحليل الموسيقى (أغنية : " دارى يا مزين دارى ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون اللحن من جملة لحنية أساسية مكونة من ستة مازورات، وتنقسم هذه الجملة إلى عبارتين كل منها ثلاثة مازورات، وتتكرر هذه الجملة عدة مرات مع اختلاف بسيط فى الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوى، ويتميز لحن هذه الأغنية بتتابع درجاتها وتسلسلها حيث أن أكبر قفزة لحنية هى مسافة الثالثة المتوسطة. والميزان ثنائى بسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية.

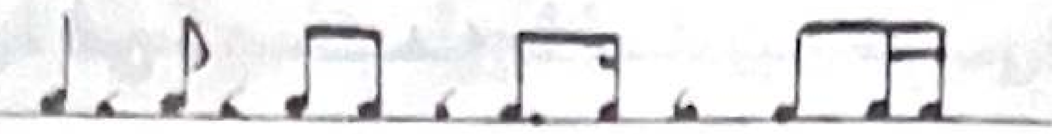


واللحن من جنس الراست.

٣ - درجة الركوز : درجة (راست) Do

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يوجد فى هذه الأغنية أية مصاحبة آلية، ويبنى اللحن على أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - أصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

ويصاحب اللحن التصفيق بالأيدى أحياناً.

٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 110 = ♩

فوت بهُ عَلَى بَيت عَمُّه

النموذج رقم (٢٠) :

المغنية : فُوت بهْ عَلَى بَيت عَمُّه يَا مزين فوت به

المرددات : فُوت بهْ عَلَى بَيت عَمُّه يَا مزين فوت به

فُــوت بهْ عَلَى بَيت عَــمُّــه يســاعــد

يدى النقــوط فى كُــمــه يَا مــزين فــوت به

فُــوت بهْ عَلَى بَيت عَــمُّــه يَا مــزين فــوت به

فُــوت بهْ عَلَى بَيت خــاله يَا مــزين فــوت به

فُــوت بهْ عَلَى بَيت خــاله يســاعــد

يدى النقــوط فى شــاله يا مــزين فــوت به

فــوت به على بيت خــاله يا مــزين فــوت به

فــوت به على بيت سِيــدُه يَا مــزين فــوت به

فــوت به على بيت سِيــده سيــده يســاعــد

يدى النقــوط فى إيده يا مــزين فــوت به

فــوت به على بيت سيــده يا مــزين فــوت به

البــتنا الجــوانى دخل المــزين البــيت

(١) فوت به : يأخذ الطفل ويمر على منزل عمه.
(٢) يدى : يعطى
(٣) سيده : تعنى الجد.
(٤) ايده : يده

فى بيــتنا الجــوانى دخل المــزين البــيت

يا لبيتنا الجوانى هو دخل وانا وراه بالغالى يا مزين فوت به

فــوت به على بيت خــاله يا مــزين فــوت به

فى بيــتنا يدرج دخل المــزين البــيت

فى بيــتنا يدرج دخل المــزين البــيت

يا لبيتنا يدرج هو دخل وأنا وراه يتفرج دخل المزين البيت

فى بيــتنا المــدرج دخل المــزين البــيت

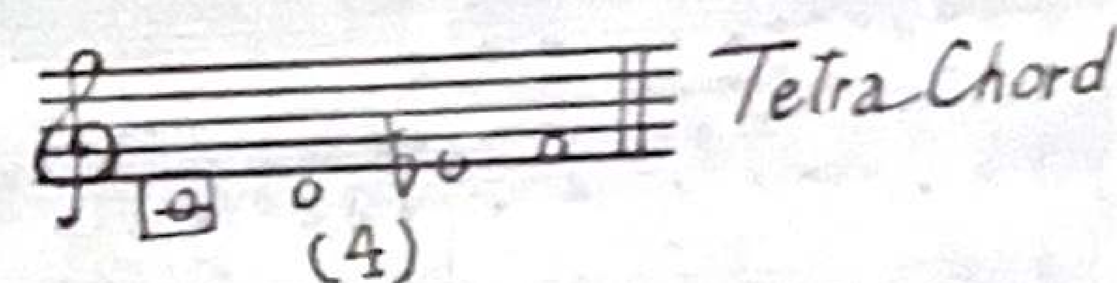
التدوين الموسيقى (أغنية "فُوتْ بُهْ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون اللحن من جملة لحنية أساسية تأتى فى صيغة المذهب والكوبليه، وهى من أربعة مازورات، وتبدأ بالأناكروز، وتنتهى بدرجة الركوز (راست)، وتؤدى المغنية الجملة الأولى وتكررها المرددات، ثم تنفرد المؤدية بغناء الكوبليه الذى يأتى على نفس الجملة، مع تطويل فى عدد مازورات الكوبليه، ثم تظهر مرة أخرى جملة المذهب بنفس تفاصيلها اللحنية والإيقاعية، ويعاد هذا التشكيل عدة مرات تبعاً لطول النص اللغوى. ويلاحظ أحياناً وجود تداخل بين النغمات لفترة قصيرة لا تتعدى الكروش الأخيرة فى الجملة، حيث لا تنتظر المرددات إلى أن ينتهى دور المؤدية فيحدث هذا التداخل. ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها أربعة درجات صوتية متتالية :

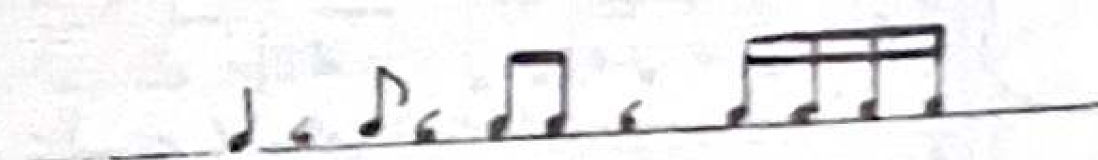


واللحن من جنس الراست.

٣ - درجة الركوز : درجة (الراست)
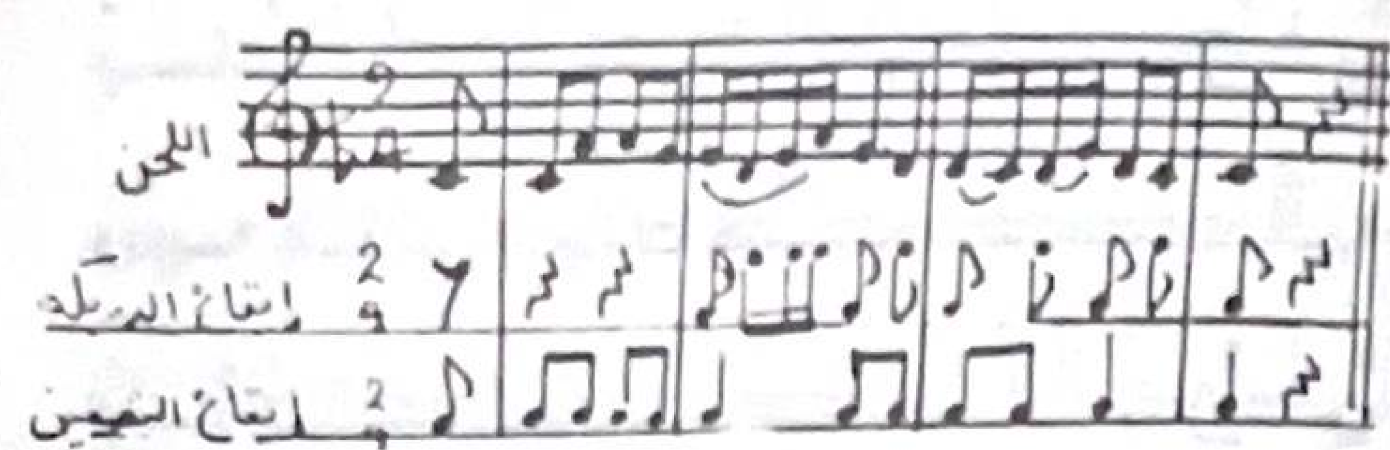
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية كروش (♪) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

ويصاحب الأداء التصفيق وإيقاع الدربكة غير المنتظمين أحياناً ويأتى على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : مذهب وكوبليه (A · B)

٦ - سرعة اللحن قدرها : ♩ = 96

وَدِّيه عَلَى بيت خَالُه

النموذج رقم (٢١) :

المغنية : وَدِّيه عَلَى بيت خَالُه

يَـا مُـــــــــزَيِّــن
وَدِّيه عَلَـى بيـت خَــــالُـه
يَـا مُـــــــــزَيِّــن
وَدِّيـه عَلَـى بيـت خَــــالُـه
خَـــالد صُـــغَـــيِّـر
يِدِّى النقـــوط فى شَـــالُه
يَـا مُـــــــــزَيِّــن
وَدِّيـه عَلَـى بيـت خَــــالُـه
يَـا مُـــــــــزَيِّــن
وَدِّيـه عَلَـى بيـت عَـــمُّــه
يَـا مُـــــــــزَيِّــن
وَدِّيه عَلَـى بيـت عَـــمُّــه
خَـــالد صُـــغَـــيِّـر
يِدِّى النقـــوط فى كُـــمُّــه

(١) وديه : اذهب به.
(٢) بيت : تعنى منزل.
(٣) يدى : يعطى.

يَـا مُـــــــــزَيِّــن
وَدِّيه عَلَـى بيت عَـــمُّــه
يَـا مُـــــــــزَيِّــن
زوِّقـى غُـــرْيَالُه يَامُّ المِطاهِر
زوِّقـى غُـــرْيَالُه يَامُّ المِطاهِر
زوِّقـى غُـــرْيَالُه والسَّعْد خِد مِن
عَـتْبِتنا وادَّالُه يَامُّ المِطاهِر
زوِّقـى غُـــرْيَالُه يَامُّ المِطاهِر

التدوين الموسيقى ("أغنية" وَدِّيه عَلَى بيت خَالُه ")

♩=138
Solo
Cor
Solo
Cor

التحليل الموسيقى ("أغنية " وَدْيه على بيت خَالُه ")

١ - البناء اللحنى :

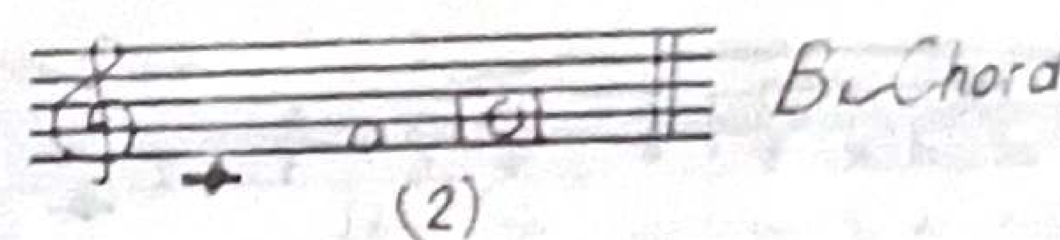
يتكون لحن هذه الأغنية من جملة لحنية تبدأ بأناكروز المازورة الأولى على درجة (راست) وتنتهى فى الزمن الثانى فى المازورة رقم (٣)، ويتناوب فى أدائها المغنية والمرددات، وتتكرر هذه الجملة مع ملاحظة إضافة المرددات بكلمات بسيطة لكى تساند المؤدية وأحياناً تشترك معها فى الأداء.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

أكبر قفزة لحنية هى قفزة الرابعة التامة الصاعدة التى تبدأ بها الجملة.

٢ - المساحة اللحنية :

يدور لحن هذه الأغنية فى مساحة قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين وقد يهبط اللحن إلى درجة راست.

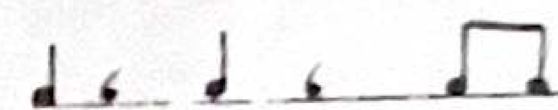


ثانية كبيرة والركوز على الدرجة الثانية.

٣ - درجة الركوز : درجة (نوا) Sol

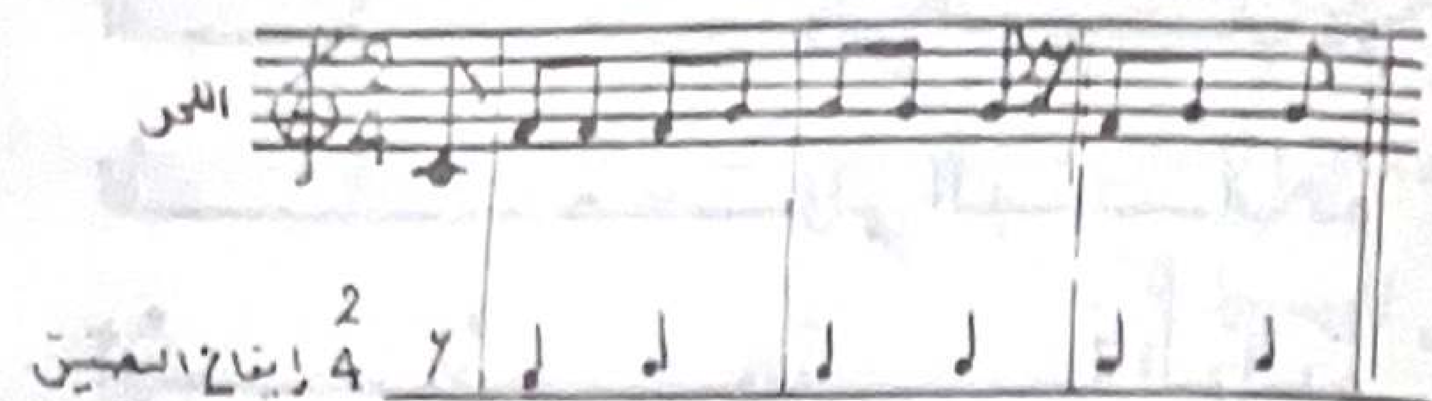
٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى هذا اللحن أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية الكروش (♪)

يصاحب اللحن التصفيق المنتظم الذى يأتى مع بداية كل نوار حيث يأتى على النحو التالى :



٥ - الصيغة البنائية : جملة لحنية (A.)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 138 = ♩

أجَّامُوسَة الْوَالْدَهْ

النموذج رقم (٢٢) :

الأطفال : أجَّامُوسَة الْوَالْدَهْ

افْـــتَـــحُـــولِي الْبَـــابْ دَهْ

افْـــتَـــحُـــولِي الْبَـــابْ دَهْ

أجْـــامُـــوسَـــة الْـوَالْـدَهْ

افْـــتَـــحُـــولِي الْبَـــابْ دَهْ

التدوين الموسيقى (أغنية " أجَّامُوسة الْوَالْدَهْ ")

التحليل الموسيقى (أغنية " الجاموسة الوالده ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية من مازورتين، بسيطة التركيب وتعتمد على التكرار حيث يتناوب فى أدائها الطفلة والمجموعة Antiphony.

ويستخدم فى اللحن حليات من النوع الفردى الهابط، ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$.

٢ - المساحة اللحنية :

يأتى لحن هذه الأغنية على درجة صوتية واحدة القائية تؤديها الطفلة المنفردة، بينما تؤدى المجموعة صيحات لا ترتكز على درجة صوتية معينة حيث أنها أقرب لنغمة "ماهور".

MonoTon

(١)

٣ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

لا ترتبط أغانى ألعاب الأطفال بآلات إيقاعية ولكن يظهر الإيقاع النابع من حركة الأطفال، ويستخدم التصفيق أحياناً أثناء الغناء.

ويبنى اللحن على أشكال إيقاعية بسيطة لا تخرج عن :

♩ ، ♪ ، ♫

٤ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A)

٥ - سرعة اللحن قدرها : 126 = ♩

حُقَّ يا لَمُقَّ
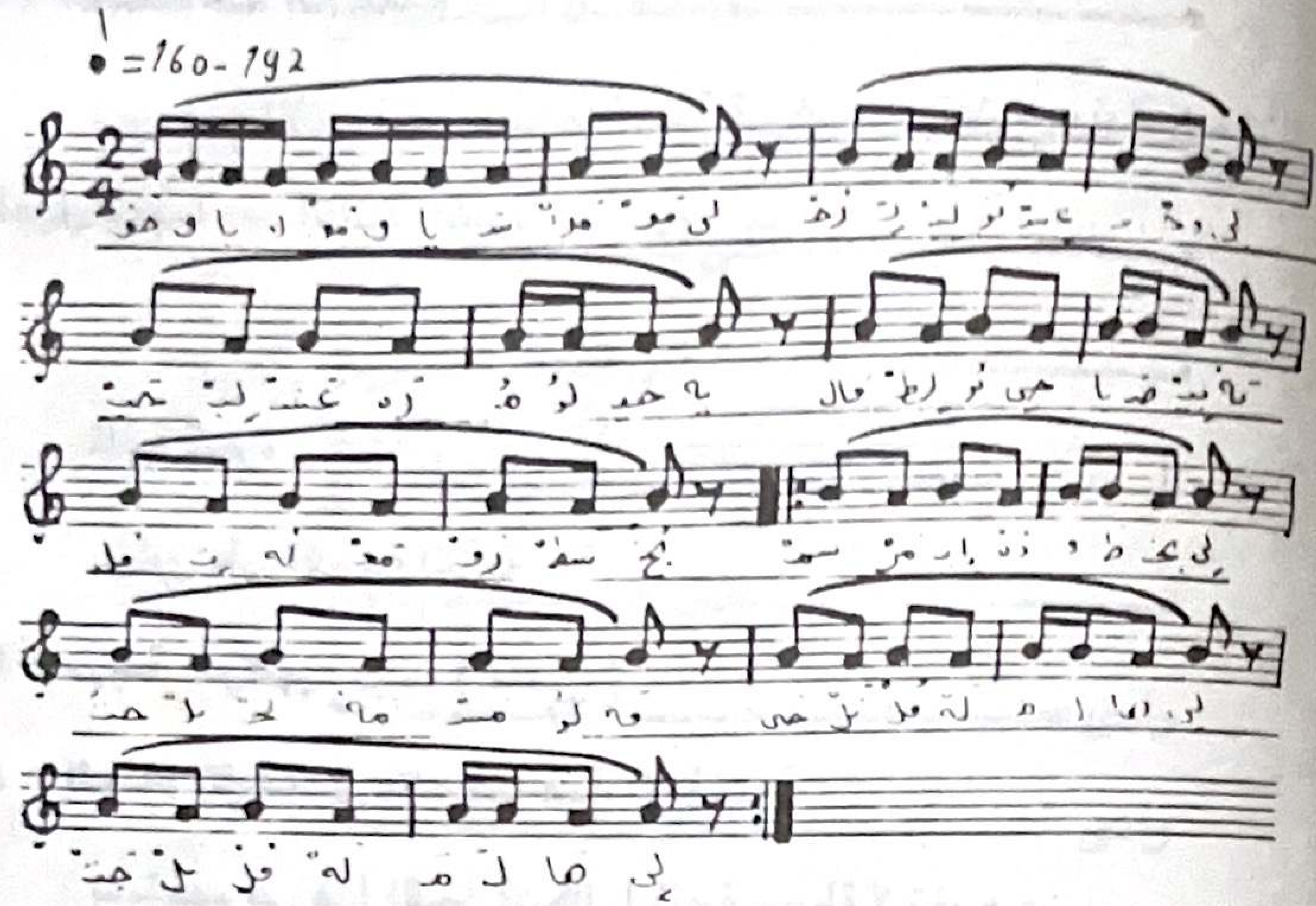
النموذج رقم (٢٣) :

الأطفال : حُقْ يَا لَمُقْ يَا سَمَكْ مقْلِي

رُحْت لِبْتُوع السَّوَاحْلي
جِبلي بعشره ملوخيه
قَاللي اطْبُخي يَا صَبيَّه
قُلت لُه مَعْرَفش أطبخ
شَمَّر إيدُه وطَبَخ لِي
حَتَّى اللحمه مسلوقه
حتَّى القُله مَلهَالي
حتَّى الأوضه سَوقَالي
فِيهَا عَرايس مَرصُوصَه
فِيهَا وَاحْدة عَجُوزه
شعرها ضَانِي ضَانِي
لَفيته على خَصَانِي
وخَصَانِي على الدُولاب
والدُولابْ عَايِز سِلم
والسُّلم عَاوز مُسمَار
والمُسْمَار عَنْد النجَّار

والنجَّارْ عَاوِز بيضَة
والبيضَه عَنْد الفَرْخَة
والفَرْخَه عَاوزه قَمْحَه

التدوين الموسيقى (أغنية " حُقَّ يا لَمُقَّ ")



التحليل الموسيقى (أغنية " حُقَّ يا لَمُقَّ ")

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية بسيطة التكوين وهى من مازورتين وتكرارهم عدة مرات مع اختلاف فى الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوى.

وتبدأ العبارة فى بداية المازورة رقم (١) وتنتهى فى الكروش.

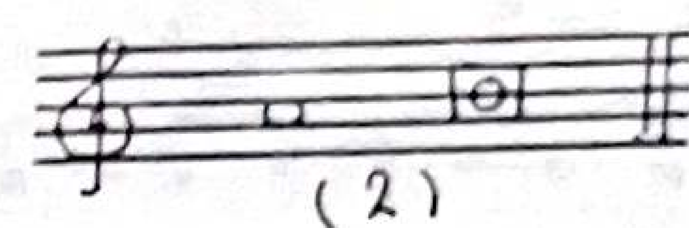
الأولى من الزمن الثانى للمازورة رقم (٢) ويؤدى هذه الأغنية مجموعة من الأطفال.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

تدور هذه الأغنية فى مساحة لحنية قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين يفصل بينهما بعد الثانية الكبيرة.

ثانية كبيرة Bi Chord



بركوز على الدرجة الثانية

٣ - درجة الركوز : درجة (ماهور)

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

يستخدم فى هذا اللحن أشكال إيقاعية بسيطة لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية الكروش (♪) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

ولا يصاحب هذا اللحن أية مصاحبة آلية.

٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة ‖: A :‖

٦ - سرعة اللحن قدرها : 192 - 160 = ♩

حَابْرِنى وَ أحَابْرِكْ

النموذج رقم (٢٤) :

الأطفال : حَابْرِنِى وَ أحَابْرِكْ

واكسر صَوابعك

صَوابعك اللولى

فى طبق بنورى

ماما جبتلى أشارب حرير

نيمتنى على السرير

السرير طواح طواح

مَا خَلاش حَد يروح

وادى سعيد ومراته

وادى الجنه وَاد النار

وللى قاعد يبأ حمَار

(١) حابرنى : لعبنى ولعبك.

(٢) جبتلى : احضرت لى.

(٣) مخلاش : لا يعطى الفرصة.

♩ = 140 - 160

التحليل الموسيقى (أغنية " حَابْرِنى وَ أحَابْرِكْ ")

١ - البناء اللحنى :

يقوم لحن هذه الأغنية على عبارة لحنية من مازورتين وتكرارها عدة مرات،

وتبدأ العبارة من الزمن الأول للمازورة (١) على درجة "بوسلك" وتنتهى فى الزمن الأول للنوار الثانية فى المازورة رقم (٢) على نفس الدرجة، وعند التكرار تختلف بعض الأشكال الإيقاعية نظراً لاختلاف طبيعة النص اللغوى وتقطيع حروف الكلمات عروضياً.

ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يشير اللحن على درجة صوتية القائية واحدة.

Mono Ton

(1)

٣ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

لا يوجد أية مصاحبة إيقاعية آلية فى ألعاب الأطفال ولكن يظهر الإيقاع بوضوح من خلال الأداء.

ويصاحب اللحن التصفيق المنتظم مع بداية كل نوار ويستخدم أشكال إيقاعية فى هذا اللحن لا تخرج عن :

♩ ، ♪ ، ♫ ، ♬

أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) - وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية متكررة (A).

٦ - سرعة اللحن قدرها :

يتميز هذا اللحن بالسرعة التدريجية وهى 160 - 140 = ♩
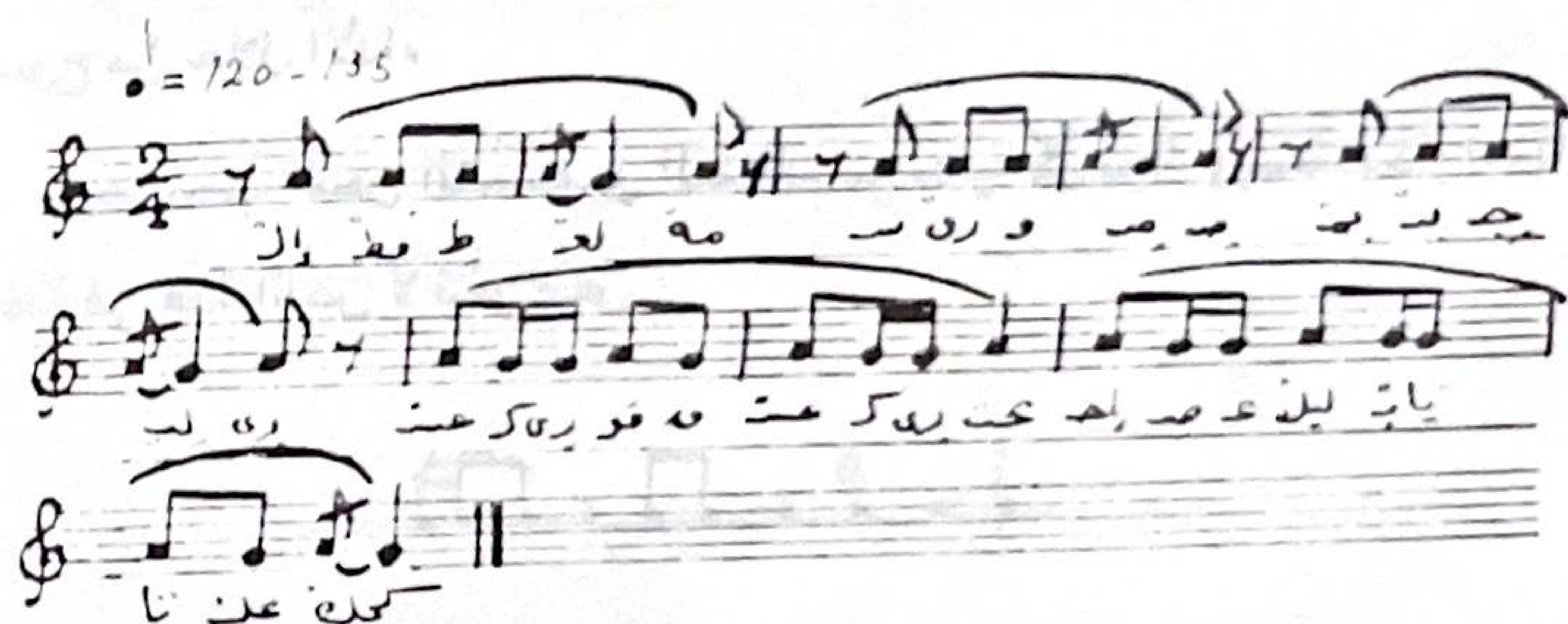
القطّ الأعمى

النموذج رقم (٢٥) :

الأطفال : **القطُّ الأعمى**

ســـــرق قـــــمــــيـــــصــى
بـالانـجـلـيــــــزى
عـــــــســكــرى فــــــوق
عـــــــســكــرى تــحــت
إخــــص عـــلــيـــك
يــا بــتـــــاع الــكــحــك

التدوين الموسيقى (أغنية " القطُّ الأعمى ")



التحليل الموسيقى (أغنية " القطُّ الأعمى ")

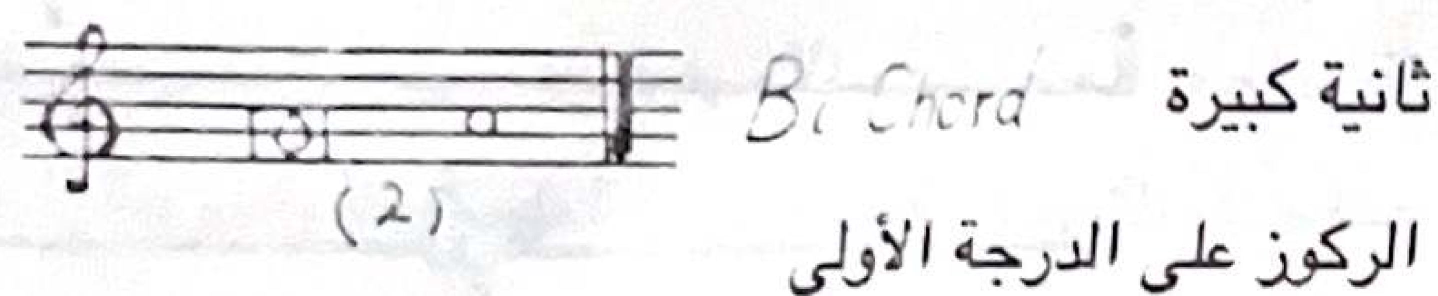
١ - البناء اللحنى :

يبنى لحن هذه الأغنية على عبارة لحنية صغيرة مكونة من مازورتين

وتكرارها عدة مرات بنفس الشكل اللحنى والإيقاعى مع اختلاف بسيط فى الأشكال الإيقاعية واللحنية، ومن الملاحظ أن العبارة وتكرارها تنتهى معظمها بسكتة الكروش، وهذا يعطى إحساس التقطيع مما يساعد على تنظيم الحركة النابعة من الإيقاع، ويوجد باللحن حليات من النوع الفردى (اتشيكاتوره) ويتميز اللحن بتتابع النغمات حيث لا يوجد قفزات ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

يدور اللحن فى مساحة قدرها درجتين صوتيتين متتاليتين.



ثانية كبيرة

الركوز على الدرجة الأولى

٣ - درجة الركوز : درجة (نوا) Sol

٤ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

لا يصاحب هذا اللحن أية نوع من أنواع المصاحبة الآلية وذلك لانشغال الأطفال باللعب، ولكن يظهر الإيقاع بوضوح من خلال أسلوب الأداء والأشكال الإيقاعية المستخدمة فى هذه الأغنية لا تخرج عن :



أكبر وحدة إيقاعية النوار (♩) – وأصغر وحدة إيقاعية دوبل كروش (♬).

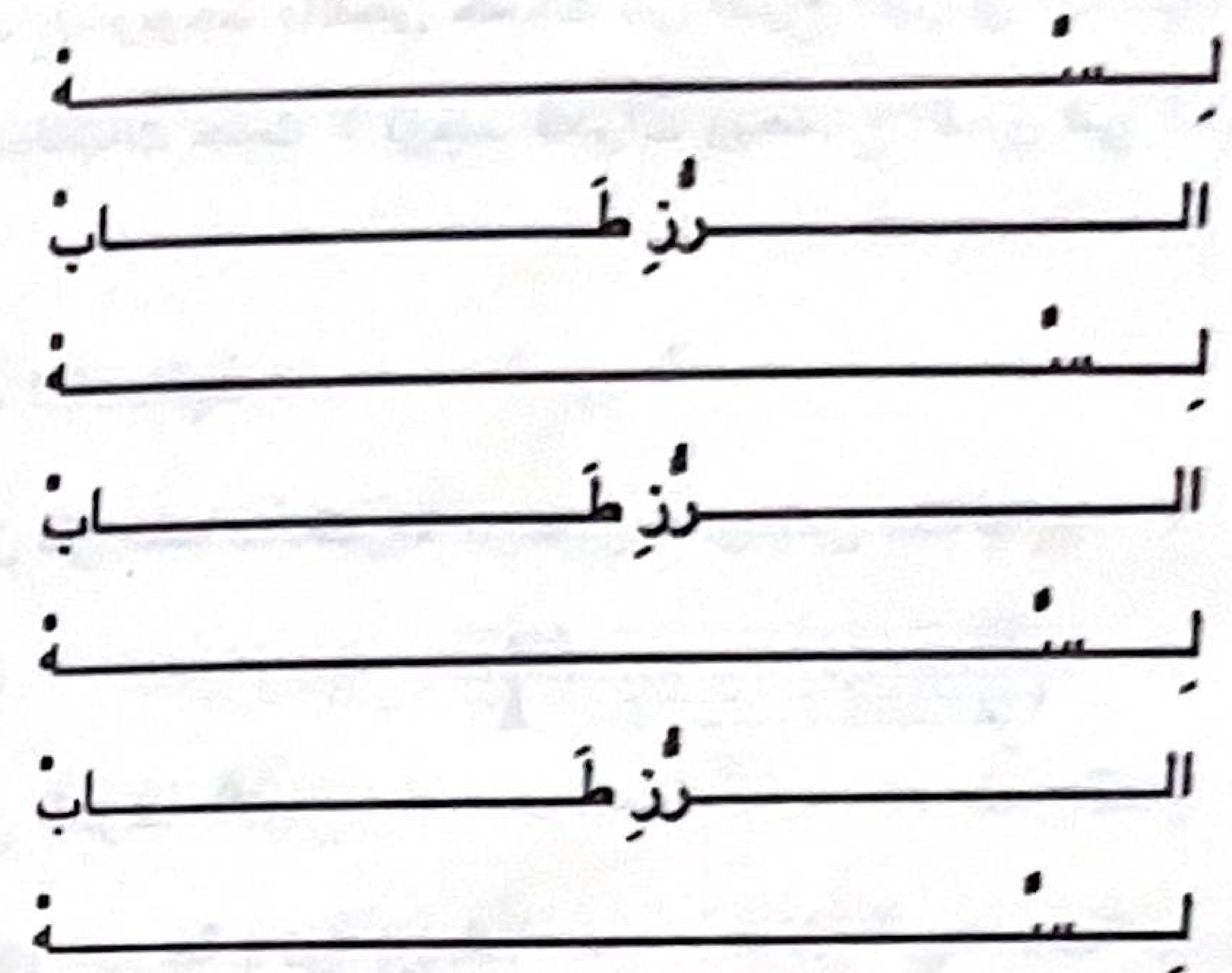
٥ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية (A)

٦ - سرعة اللحن قدرها : 120 - 135 = ♩

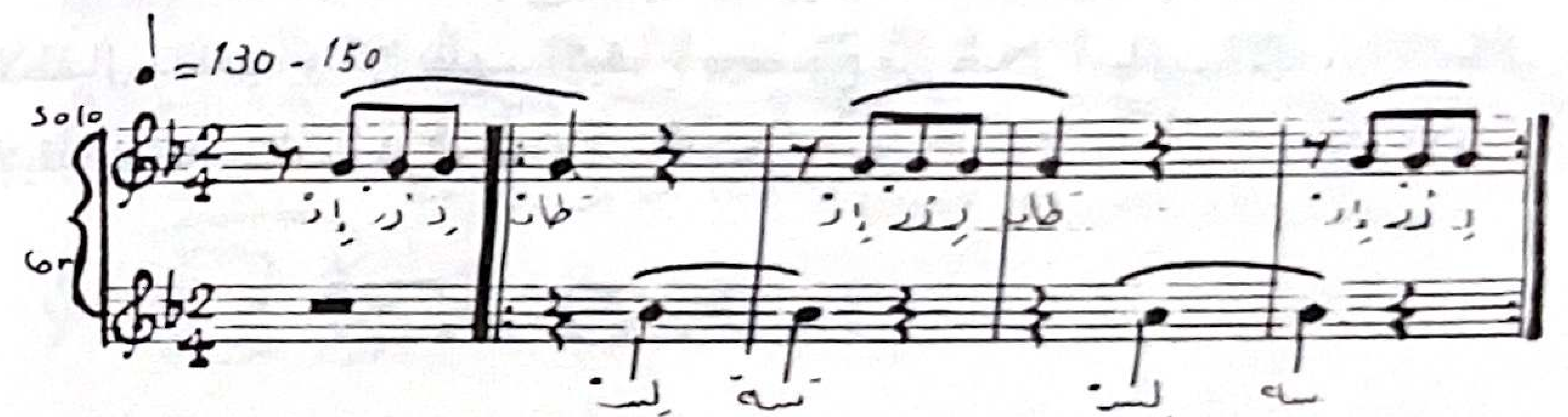
الرُّز طَابْ

النموذج رقم (٢٦) :

الأطفال : **الرُّز طَابْ**



التدوين الموسيقى (أغنية الرُّز طَابْ)



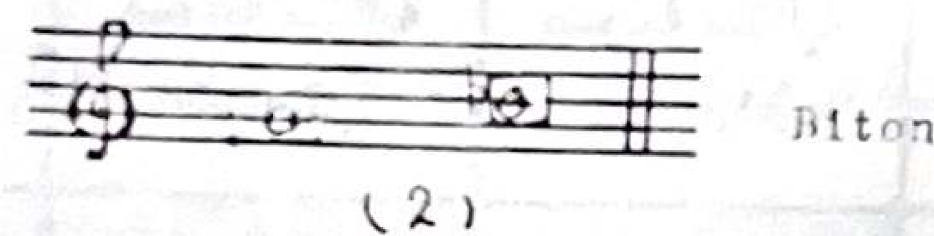
(١) تردد طفلة واحدة هذا المقطع وهى التى تستعد للاستخفاء ولكن أثناء تسجيل الباحثة لهذه الأغنية تجمعت الأطفال ورددوها بأكملها.

١ - البناء اللحنى :

يتكون لحن هذه الأغنية من عبارة لحنية واحدة بسيطة التركيب، وتتكون من مازورتين وتكرارهم عدة مرات، وتتميز هذه الأغنية بالتناوب فى الأداء بين الطفلة والمجموعة Antiphony حيث يأتى صوت المجموعة على هيئة صيحات تكون أقرب لنغمة (سى♭) وطريقة الأداء ترتبط باللعب والتصفيق. ويصاغ اللحن فى الميزان الثنائى البسيط $\frac{2}{4}$

٢ - المساحة اللحنية :

المساحة اللحنية لهذه الأغنية قدرها درجتين صوتيتين يفصل بينهما بعد ثالثة صغيرة، الدرجة العليا (عجم) للمجموعة والدرجة السفلى "النوا" للطفلة "صولست".



الركوز على الدرجة الثانية.

٣ - البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

لا يصاحب ألعاب الأطفال أية آلة إيقاعية بينما يستخدم الأطفال التصفيق مع اللعب، وإيقاع التصفيق يساير سرعة الأغنية التى تأتى تدريجياً من المعتدل إلى السريع القوى.

٤ - الصيغة البنائية : عبارة لحنية (A)

٥ - سرعة اللحن قدرها : 150 - 130 = ♩

ثالثاً : الخصائص العامة لأغانى مرحلة الطفولة

---

١ – التركيب والبناء اللحنى :

تبنى ألحان أغانى مرحلة الطفولة على درجات صوتية محدودة وفى مساحات لحنية متباينة، تبدأ من درجة واحدة القائية Monoton، ولا تتعدى فى الغالب خمس درجات صوتية Pentachord، مروراً بأغانى تبنى على درجتين أو ثلاثة أو أربعة أعلى أو حول درجة الركوز فى حركة لحنية صاعدة أو هابطة والجدول التالى يوضح ذلك :

(١) الدرجات الصوتية التى تبنى عليها ألحان أغانى مرحلة الطفولة ودرجات الركوز فيها

درجة صوتية واحدة القائية Monton	درجتين صوتيتين متتاليتين Bichord	ثلاثة درجات صوتية متتالية Trichord	أربعة درجات صوتية متتالية Monten	خمسة درجات صوتية متتالية Pentachord
نموذج رقم (٢٢) نموذج رقم (٢٤)	بركوز على الدرجة الأولى نموذج رقم (٣) نموذج رقم (٥) نموذج رقم (٨) نموذج رقم (٢٥) درجتين صوتيتين غير متتاليتين نموذج رقم (٢٦) بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٤) نموذج رقم (١٢ب) نموذج رقم (٢١) نموذج رقم (٢٣)	بركوز على الدرجة الأولى نموذج رقم (٧) نموذج رقم (١٣) نموذج رقم (١٤) نموذج رقم (١٨) بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٢) نموذج رقم (١٢أ) نموذج رقم (١٦)	بركوز على الدرجة الأولى نموذج رقم (١) نموذج رقم (١٠) نموذج رقم (١١) نموذج رقم (١٧) نموذج رقم (١٩) نموذج رقم (٢٠) بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (١٥)	بركوز على الدرجة الثانية نموذج رقم (٦)

مع ملاحظة عدم وجود ركوز على الدرجة الأولى فى الأغانى التى تأتى على خمسة درجات صوتية متتالية ودرجات الركوز الغالبة على أغانى الأطفال والأكثر استخداماً هى درجة (الدوكاه) مع وجود بعض النماذج التى لا تشكل جنس كامل.

٢ - الحركة اللحنية :

١ - تتميز أغانى الطفولة بتتابع الدرجات الصوتية ويتخللها قفزة واحدة لا تتعدى مسافة الثالثة الصغيرة والكبيرة، أو الرابعة التامة الصاعدة ومعظمها فى ابتداء العبارات أو الفصل بينهما .

٢ - اضافة بعض الحليات والتلوينات اللحنية التى تفرضها طبيعة الأداء.

٣ - قد تهبط أو ترتفع الحركة اللحنية لتلمس أحياناً درجات ثانوية أو درجات مرورية ليست من صلب الهيكل الأساسى للحن ولا تحتسب هذه الدرجات فى المساحة اللحنية الأساسية المحددة للأغنية مثل نموذج رقم (١١).

٤ - يحدث أحياناً تغيير بسيط فى أداء المغنية حيث تبدأ بدرجة صوتية محددة فى الجملة أو العبارة، وعند التكرار ترفع هذه الدرجة نصف تون "كروماتيا" مثل نموذج رقم (٢) وأحياناً يلمس المؤدى درجة غير موجودة فى المساحة اللحنية الأساسية للأغنية فتأتى بشكل مرورى عفوى غير محسوب مثل نموذج رقم (١٢ب).

٥ - الاتجاه اللحنى الهابط خصوصاً فى القفلات هو الصفة المميزة لهذه النوعية شأنها فى ذلك شأن الأغانى الفولكلورية بشكل عام.

٣ – البناء المقامى :

أغانى مرحلة الطفولة ليست مقامية إذ أن أقصى ما تصل إليه هو تكوين جنس واحد مكون من أربعة نغمات، وتشكل فى داخلها أحد الأجناس الأساسية

مثل نموذج رقم (١) وان كانت معظم أغانى الطفولة تأتى مساحتها مكونة من نغمة أو إثنين، بينما الثلاثة درجات تشكل نسبة كبيرة من أحد تلك الأجناس، أو تشير إلى روح الجنس أو طبيعته، والدرجات الأكثر عدداً فهى توضح نوعية الجنس بشكل واضح.

وأكثر الأجناس استخداماً، جنس البياتى والراست والصبا، بينما يشكل جنس السيكاه والعجم نسبة قليلة.

والجدول الآتى يوضح ذلك :

بياتى	راست	صبا	سيكاه	عجم
نموذج (١)	نموذج (١٧)	نموذج (٦)	نموذج (١٤)	نموذج (١٥)
نموذج (٧)	نموذج (١٩)	نموذج (١٠)		
نموذج (٩)	نموذج (٢٠)	نموذج (١١)		
نموذج (١٣)				
نموذج (١٨)				

٤ – الصيغة البنائية :

لا تخرج أغانى الطفولة عن جملة لحنية واحدة أساسية تتكرر حسب طول النص، وأحياناً يدور اللحن حول جملة مكونة من عبارتين وتكرارهم أو عبارة لحنية واحدة وتتكرر عدة مرات.

أما الأغانى التى تأتى فى صيغة المذهب والكوبليه مثل بعض أغانى الختان فهى قليلة فى الاستخدام وتعتمد أحياناً على الجملة وتكرارها أو على جملتين لحنيتين الأولى وهى المذهب والثانية وهى الكوبليه ويتكرر المذهب والكوبليه حتى نهاية الأغنية.

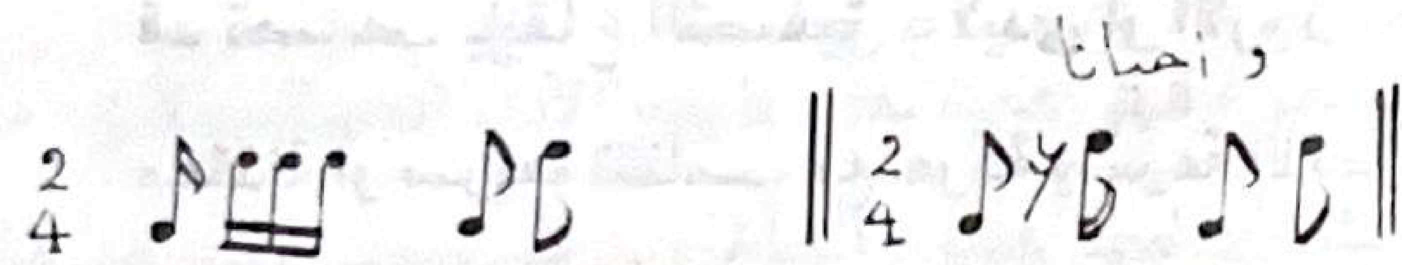
٥ – البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية :

١ – يأتى طبيعة البناء والتكوين الإيقاعى لأغانى الطفولة حسب الوظيفة وشكل وطبيعة الأداء كلون خاص له سماته المميزة.

فأغانى المهد بطبيعتها تتطلب الهدوء والرتابة طلباً لنوم الطفل الهادىء، وبالتالى لا تحتاج إلى حركة واضحة أو إيقاع مصاحب، بل تقتصر على الإحساس بالإيقاع الداخلى للحن فقط، بينما على العكس فأغانى التهنين وترقيص الأطفال لابد وأن تصاحب بحركة ثابتة واضحة وقوية.

أما أغانى الختان والسبوع فلابد أن تصاحب بأدوات إيقاعية تتناسب مع طبيعة الاحتفال.

٢ – الإيقاع المصاحب لأغانى السبوع والختان لا يخرج عن الميزان الثنائى البسيط حيث يأتى على النحو التالى :



وتبنى الألحان على أشكال إيقاعية لا تخرج عن :



وتتشكل الأغانى من هذه الإيقاعات التى يمكن أن تقدمها من خلال نماذج مختارة تشمل جميع إيقاعات الأغانى وهى :

النماذج المختارة	الأشكال الإيقاعية المستخدمة
نموذج (١)	♩ . ♪. ♫. ♬. ♬. ♬
نموذج (٩)	♩ . ♩. ♫ . ♬. ♬
نموذج (١٠)	♩. ♩. ♩. ♪. ♫. ♬. ♬
نموذج (١٨)	♩. . ♩ . ♪. ♫ . ♫. ♬

٣ - أغانى الميلاد والمهد عادة بطيئة فى الأداء وفى طبقات صوتية منخفضة، بينما النوعيات الأخرى أكثر سرعة وقد تتراوح السرعة فى الأغنية الواحدة بين البطىء والاعتدال، والسرعة حسب طبيعة الأغنية ووظيفتها.

٤ - أما أغانى ألعاب الأطفال فهى تصاحب بإيقاع حركة اللعب وتنظيمه فقط، وليست لها مصاحبة آلية، أو مصاحبة بأية أدوات إيقاعية، ولكن قد تصاحب بإيقاع التصفيق بالأيدى أو الأرجل أحياناً، وفى سرعة معتدلة أو سريعة تتناسب مع حركة وسرعة اللعبة نفسها وتنظيمها وخطوتها.

٥ - وهناك بعض الأغانى حرة الإيقاع (بدون ميزان) مثل بعض أغانى الختان.

٦ - الوظيفة الاجتماعية وطبيعة الأداء :

تتميز أغانى مرحلة الطفولة بتعدد نوعياتها حيث أن كل نوع يتطلب أداء

معيناً يتناسب مع وظيفة الأغنية، فأغانى المهد لها طابع خاص فى الأداء ذلك لأنها تعتمد فى أدائها على النبرة الخافتة ويتخللها همهمات هادئة مثل " هو.. هو.. ننه.. هوه" أو "يلى ينام يلى ينام.. هو.. هو" وتتميز هذه الأغانى بالأداء الفردى (Solo) بحيث أن المتلقى الوحيد هو الطفل وتسير الأغنية وفق نغمة رتيبة يصحبها إهتزاز خفيف وتتجه سرعة الهمهمات إلى البطىء تدريجياً حتى يداعب النوم جفون الطفل.

وتختلف أغانى التهنين والترقيص عن أغانى المهد حيث أنها لا تخضع إلى حركة الأم نفسها أثناء إستيقاظ الطفل، ويسعد الطفل كثيراً بحركات الأم وهى تدلله ويستجيب لها، ويصدر عنه حركات كثيرة وبريئة مثل ضرب الأم بيده الصغيرة أو يقفز وينام ويحرك يده وأرجله فى وجهها ويتخلل هذه الدعابات أغانى تعليمية تتمثل فى تعليم الطفل المشى والكلام وفيها تقف الأم بعيدة عن الطفل وتصفق له ملوحة بيدها لكى يخطو نحوها أو تردد له أغان بسيطة التركيب فى اللحن والنص وتكررها عدة مرات لكى تدربه على ترديد التلفظ وإيقاظ الوعى فيه.

أما أغانى السبوع فهى عادة يغلب عليها الأداء الجماعى لأنها مرتبطة بممارسات معينة يشترك فيها جموع الحاضرين المحتفلين بالمولود مثل زفة المولود ودقات الهون ذات الإيقاع الذى يكاد يكون منتظم أحياناً ويتخلل الإيقاع كلمات إلقائية يشترك فى ترديدها الجميع، والمؤدية لابد أن تكون جالسة على الأرض لكى تتحكم فى مسك "الهون" ودقاته ومن ثم يصدر عنه أصوات شديدة العلو لأنه عادة لا يستخدم إلا " الهون النحاسى" لكى يعطى صوت رنان يسمعه جميع المحتفلين بالمولود.

والممارسات التى تؤدى فى أغانى السبوع تكاد تكون متشابهة فى معظم المجتمعات المصرية وخاصة فى زفة المولود وهم حاملين الشموع ورش الملح يهللون ويغنون ويصفقون، ويشترك عادة فى الأداء مجموعة كبيرة من الأطفال لكى يعطوا المناسبة الشكل الطبيعى لها.

أما أغانى الختان فهى تشبه عادة فى أدائها أغانى الأفراح والسمر. فهى أكبر مناسبة يحتفل بها المجتمع الريفى فى مرحلة الطفولة فيجتمع فيها عدد كبير من المدعوين صغيراً وكبيراً فى جو من البهجة والسرور لذلك تصاحب آلة الدربكة معظم هذه الأغانى وفيها يظهر فى الأداء التناوب بين المؤدية والمرددات فى أسلوب المذهب والكوبليه فتنفرد المؤدية بالكوبليه بينما تردد المجموعة المذهب ويتميز الأداء بالتكرار فى اللحن.

وأغانى ألعاب الأطفال لها طابع خاص فى الأداء ذلك لأن الغناء يرتبط دائماً باللعب وبحركات تخضع لإيقاع منتظم وتؤدى هذه الأغانى بصورة واضحة متكررة فنجد منها أغانى ترتبط بالحركة الثابتة وأغانى تعتمد على الحركات والإيماءات التمثيلية ومنها ما يعتمد على الحركة المتفرقة مثل لعبة "الإستخفاء".

وتعتمد بعض أغانى ألعاب الأطفال أحياناً فى الأداء على السرعة التدريجية من البطىء إلى السرعة القوية محتفظة بالإيقاع المنتظم الذى يساير البطىء والسرعة فى الأغنية، وأحياناً كثيرة يصاحب الغناء واللعب التصفيق المنتظم المرتبط بحركات محفوظة عند الأطفال بحيث أن كل لاعب يعرف مكانه ودوره فى الغناء واللعب والتصفيق بدون توجيه أو إرشاد.

وتتميز هذه الأغانى بطابعها اللحنى "المونوفونى" أى ذات لحن أفقى واحد

يعتمد على الميلودية مثل بعض أغانى الختان، أو ذات خط لحنى واحد تصاحبه جوابه أو قراره مثل أغانى ألعاب الأطفال، وهذا ما يتميز به الأغانى الجماعية بصفة عامة، ونظراً لاختلاف عمر المؤدين فقد يوجد أحياناً نوعاً من تعدد التصويت العارض "هيتروفونى" الذى يحدث دون قصد بسبب اختلاف الطبقة الصوتية وأحياناً "بارافونية" عارضة غير مقصودة تأتى غالباً على بعد رابعة أو خامسة.

وهذا ما لمسته الباحثة فى أغانى الأطفال الجماعية وخاصة أغانى السبوع وألعاب الأطفال.

المراجع

١ – أحمد على مرسى – الأغنية الشعبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٠.

٢ – أحمد على مرسى – الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٣.

٣ – أحمد الصباحى عوض الله خليل – المهارات والألعاب الشعبية – فرعونية – ريفية – حضرية – دار الكتاب العربى – القاهرة ١٩٦٩.

٤ – أحمد محمد عبدالخالق – قلق الموت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت ١٩٨٧.

٥ – أحمد نجيب – أغانى الأطفال العشبية فى ٢١ لغة من لغات العالم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٣.

٦ – ارنولد هوزر – فلسفة تاريخ الفن – ترجمة رمزى عبده جرجس جـ٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٨.

٧ – الأمين عبدالصمد عبدالهادى – الجغرافية الزراعية لمحافظة الجيزة – دراسة كارثولوجية – رسالة ماجستير غير منشورة – آداب القاهرة ١٩٨١.

٨ – بهيجة صدقى رشيد – ٨٠ أغنية من وادى النيل – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ١٩٧١.

٩ – بهيجة صدقى رشيد – ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ١٩٧١.

١٠ – حسين نصار – الشعر الشعبى العربى – المكتبة الثقافية – العدد (٦٠) – القاهرة ١٩٦٢.

١١ – حسين قدورى – لعب وأغانى الأطفال الشعبية فى الجمهورية العراقية جـ٢ – دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٨٤.

١٢ – حسنى حمامى – العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية الخاصة بتقاليد الأسرة واحتفالاتها فى الولادة والزواج والوفاة – من كتاب العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى – طبع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – القاهرة ١٩٧١.

١٣ – رتيبة محمود الحفنى – أغنية الطفل – المجلة الموسيقية رقم (١٤) – القاهرة ١٩٧٧.

١٤ – سير جيمس فريزر – الفولكلور فى العهد القديم – ترجمة : نبيلة إبراهيم – بإشراف د. أحمد أبوزيد.

١٥ – شوقى عبدالقوى عثمان – الطفل واحتفالات مصر وأعيادها قبل الحكم العثمانى – مجلة الفنون الشعبية – يناير ١٩٨٧.

١٦ – عبدالحميد يونس – التراث الشعبى – دار المعارف – القاهرة ١٩٧٩.

١٧ – عواطف عبدالكريم – طفل الحضانة والموسيقى – دراسات وبحوث عن الطفل المصرى والموسيقى – المؤتمر العلمى الأول – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة ١٩٨٢.

١٨ – عثمان الكعاك – العادات والتقاليد التونسية – جـ٢ – الدار التونسية للنشر – تونس ١٩٧٢.

١٩ – علياء شكرى – عادات دورة الحياة عند بلاكمان – مجلة الفنون الشعبية – العدد (١٩) – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٧.

٢٠ – عثمان خيرت – قلة السبوع – مجلة الفنون الشعبية العدد (١٠) القاهرة ١٩٦٩.

٢١ – فاطمة حسين المصرى – الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصرى – دراسة تحليلية انتروبولوجية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٢.

٢٢ – فريدة ناظم الزهاوى – بحث مقارن فى أغانى الأطفال – مجلة التراث الشعبى – العدد (١١) بغداد ١٩٧٠.

٢٣ – فوزية دياب – المقيم والعادات الاجتماعية – دار الكتاب العربى للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٦.

٢٤ - فتحى عبدالهادى الصنفاوى - التراث الغنائى المصرى الفولكلورى - سلسلة كتابك العدد رقم (١٦١) - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٧.

٢٥ - لندا فتح الله جبراوى - الأغنية الشعبية ودورها فى تربية الطفل موسيقياً - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان - القاهرة ١٩٧٩.

٢٦ - محمد عادل خطاب - الألعاب الريفية الشعبية - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٤.

٢٧ - ماهر صالح - ألعاب الأطفال وأغانيهم - مجلة الفنون الشعبية - العدد (٤) القاهرة يوليو ١٩٦٧.

٢٨ - محمد عمران - ألعاب الأطفال وأغانيها فى مصر - الطبعة الأولى - دار الفن العربى - القاهرة ١٩٨٣.

٢٩ - محمد الجوهرى - دراسة فى الأنتروبولوجيا الثقافية جـ١ - الطبعة الرابعة - دار المعارف - القاهرة ١٩٨١.

٣٠ - محمد الجوهرى - الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية - مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٦٩.

٣١ - مرقص ميخائيل - التقاليد - مطبعة المحيط - القاهرة ١٩٢٧.

٣٢ - ناهد حافظ - الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان ١٩٨١.

٣٣ - هيرودوت - هيرودوت يتحدث عن مصر - ترجمة محمد صقر خفاجه - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

٣٤ - وليم نظيم - العادات المصرية بين الأمس واليوم - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.